LA IDEOLOGÍA ESTÉTICA

Paul de Man

CATEDRA

PAUL DE MAN

La ideología estética

Título Original: *Aesthetic Ideology*
Traductores: Manuel Asensi y Mabel Richart
Diseño de cubierta: Neslé Soulé

Ediciones Altaya, S.A.
Redacción y administración:
Musitu, 15-08023 Barcelona
Tel. (34) 934 18 64 05-Fax. (34) 932 12 04 06

Presidente: Roberto Altarriba
Director general: Fernando Castillo
Director de producción: Manuel Álvarez
Editor general: Juan Castillo Marianovich

Realización: Sintagma Creaciones Editoriales, S.L.
Gerente: Jordi Altarriba
Directora editorial: Jimena Castillo
Editor general: Alfredo Citraro
Coordinación editorial: Amaya Parrilla

© 1996 by The Regents of The University of Minnesota
© 1998, Ediciones Cátedra, S.A.,
Juan Ignacio Luca de Tena, 15-28027 Madrid
© 1999, Ediciones Altaya, S.A.

ISBN Obra completa: 84-487-1250-1
ISBN Volumen 50: 84-487-1950-6
Depósito legal: B-34.854-99

Fotomecánica: Cover Bcn, S.L.
Impresión: Litografía Rosés, S.A.
Encuadernación: S. Mármol, S.A.

Impreso en España-Printed in Spain
Fecha de reimpresión: Enero de 2000

Distribuye para España: Marco Ibérica. Distribución de Ediciones, S.A
Calle Aragoneses, 18-Polígono Industrial de Alcobendas
28108 Alcobendas (Madrid)
Distribuye para México: Distribuidora Intermex S.A. de C.V.
Lucio Blanco, 435-Col. Petrolera 02400 México D.F.
Distribuye para Argentina
Capital Federal: Vaccaro Sánchez
c/ Moreno 794, 9º piso-CP 1091 Buenos Aires
Interior: Distribuidora Bertran
Av. Vélez Sarsfield, 1950-CP 1285 Buenos Aires
Importación Argentina: Ediciones Altaya, S.A.
c/ Moreno 3362/64-CP 1209 Buenos Aires

Índice

Alegorías de la referencia 9

La epistemología de la metáfora 53

La alegoría de la persuasión en Pascal 77

Fenomenalidad y Materialidad en Kant 103

Signo y símbolo en la Estética de Hegel 131

Lo sublime en Hegel 151

El Materialismo de Kant 171

Kant y Schiller 185

El concepto de ironía 231

Respuesta a Raymond Geuss 261

Alegorías de la referencia*

ANDRZEJ WARMINSKI

"La fonction référentiale est un piège,
mais inévitable"[1]

LA IDEOLOGÍA ESTÉTICA

Los textos recogidos en el volumen *Aesthetics, Rhetoric, Ideology* fueron escritos, o leídos como conferencias, durante los últimos años de la vida de De Man, entre 1977 y 1983. Con la posible[2] excepción del texto más antiguo —"El concepto de ironía" (1977)— todos esos ensayos y conferencias surgieron en el contexto de un proyecto que podríamos denominar para resumir "crítica" o, mejor aún, "análisis crítico-lingüístico" de la "ideolo-

---

* Cuando Warminski escribió esta introducción, el libro de Paul de Man iba a titularse de esta manera: *Aesthetics, Rhetoric, Ideology*. Tras diversos incidentes, el libro acabó titulándose *Aesthetic Ideology [N. del T.]*.

[1] Última entrada en el cuaderno de notas de De Man para la última clase que dio en un seminario sobre la "Teoría retórica en los siglos XVIII y XX" (otoño de 1983).

[2] Digo «posible» porque «El concepto de ironía», que se centra en Fichte y Schlegel, cubre sin embargo parte del objetivo que De Man planeó para el capítulo séptimo de *Aesthetics, Rhetoric, Ideology:* «Aestheticism: Schiller and Friedrich Schlegel's Misreading of Kant and Fichte.» Véase nuestra nota número 4.

gía estética"[3]. Dicho proyecto es, sin duda, la fuerza que anima todos los ensayos que De Man produjo a primeros de los ochenta —y no solamente aquellos que se concentran explícitamente en la estética filosófica con vistas a ser incluidos en el libro que él llamó *Aesthetics, Rhetoric, Ideology*[4], sino también los ensayos sobre teóricos y críticos literarios como Riffaterre, Jauss y Benjamin, que formaban parte de un segundo libro proyectado por De Man (parte de los cuales aparecieron póstumamente en *The Resistance to Theory*, 1986), así como los dos últimos ensayos (sobre

---

[3] La expresión «análisis crítico-lingüístico» es de Paul de Man y aparece, concretamente, en su entrevista de 1983 con Stefano Rosso, reimpresa en Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986. Véase más adelante.

[4] Aunque De Man ciertamente utiliza la frase "la ideología estética" de vez en cuando, el título que dio para el proyecto del libro en un índice mecanografiado (enviado junto con una carta, que data del 11 de agosto de 1983, a Lindsay Waters, en aquellos momentos editora de la University of Minnesota Press) era, de hecho, *Aesthetics, Rhetoric, Ideology*. El índice es el siguiente:

Aesthetics, Rhetoric, Ideology

1. Epistemology of Metaphor*
2. Pascal's Allegory of Persuasion*
3. Diderot's Battle of the Faculties°
4. Phenomenality and Materiality in Kant*
5. Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics**
6. Hegel on the Sublime*
7. Aestheticism: Schiller and Friedrich Schlegel's Misreading of Kant and Fichte°
8. Critique of Religion and Political Ideology in Kierkegaard and Marx°
9. Rhetoric/Ideology (theoretical conclusion)

Final esperado para el verano de 1985.

* concluido

° en curso

Merece la pena advertir que el presente volumen está casi completo, a excepción de los capítulos 3 (el ensayo sobre Diderot), 8 (el ensayo sobre Kierkegaard y Marx) y 9 (la conclusión teórica sobre "Rhetoric/Ideology"). Podemos suponer muchas cosas acerca del capítulo 7 que falta a partir de las conferencias transcritas sobre "Kant and Schiller" y "The concept of Irony". El hecho de que la "theoretical conclusion" de De Man al libro fuera a centrarse en la cuestión de "Rhetoric/Ideology" es significativo y respalda nuestra insistencia en la importancia de la palabra "Rhetoric" en el título de De Man. En su "Foreword, the Tiger on the Paper Mat", en Paul de Man, *The Resistance to Theory* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986), pág. XI, Wlad Godzich se muestra un tanto confuso acerca de cómo el libro proyectado "vino a titularse *The Aesthetic Ideology*". Todas las referencias posteriores a *The Resistance to Theory* aparecerán a lo largo del texto como *Resistance* seguidas por el número de la página.

Baudelaire y Kleist) escritos expresamente para la colección de *The Rhetoric of Romanticism* (1984). Aunque el proyecto general es reconocible a lo largo de estos textos, adquiere formas distintas en el contexto de esos tres proyectos particulares.

Los ensayos sobre Riffaterre y Jauss, por ejemplo, demuestran cómo ambos, el crítico cuyo punto de partida se basa en presuposiciones "formalistas" y el crítico cuyo punto de partida se basa en presuposiciones "hermenéuticas", dependen de la categoría de lo "estético", de una cierta "estetización", para negociar el pasaje entre las estructuras lingüístico-formales y el significado de los textos literarios que interpretan. Esta "estetización" convierte a Riffaterre en una suerte de "metafísico clásico, cisne platónico disfrazado de técnico de la enseñanza" *(Resistance,* pág. 40) y permite a Jauss llegar a una "condensación de historia literaria y análisis estructural" *(Resistance,* pág. 64), como si, para ambos, "la hermenéutica de la lectura" pudiera hacerse compatible con "la poética de la forma literaria" *(Resistance,* pág. 31). Pero puesto que esta compatibilidad depende de la estabilidad de la categoría de lo estético, es puesta en cuestión una vez que esta categoría se muestra problemática, como de hecho ha sucedido siempre con textos literarios como los de Baudelaire, con "teóricos" de lo literario y lo alegórico como Benjamin, y con verdaderos filósofos críticos como Kant y Hegel. En el caso de Riffaterre, la confianza acrítica en la estabilidad de la categoría de lo estético se da a costa de una cierta "evasión", "una evasión figural que, en este caso, adopta la forma sutilmente efectiva de la evasión de lo figural" *(Resistance,* pág. 51); por su parte, en Jauss ello se da a costa de una cierta "omisión", característica de "la falta de interés, poco menos que un absoluto rechazo, que Jauss muestra respecto de cualquier consideración derivada de lo que se ha dado en llamar, de forma un tanto engañosa, el 'juego' del significante, los efectos semánticos producidos en el nivel de la letra y no en el de la palabra o la frase y que, por tanto, escapan a la red de preguntas y respuestas hermenéuticas" *(Resistance,* pág. 65). Se trate de "evasión" o de "omisión", el recurso a la estabilidad de la categoría de lo estético acaba apartándose de lo que De Man denomina la "materialidad" del texto que, en el caso de los ensayos de Riffaterre y Jauss, recibe el nombre de "inscripción". Es la inscripción, el "literalismo de la letra", lo que hace de la alegoría de Baudelaire (y de la de Benjamin) algo "material o materialista" y "la separa radicalmente de síntesis simbólicas o estéticas" *(Resis-*

tance, pág. 68), lo que convierte la canción de la esfinge en el "Spleen II" de Baudelaire no en "la sublimación, sino en el olvido, a través de la inscripción, del terror, desmembramiento del todo estético en el juego imprevisible de la letra literaria" *(Resistance,* pág. 70).

Podríamos decir, pues, que los ensayos sobre Riffaterre y Jauss demuestran cómo sus proyectos descansan en una injustificada confianza en la estabilidad de la categoría de lo estético y cómo esta misma confianza acrítica depende de una evasión u omisión de factores y funciones del lenguaje que se resisten a ser fenomenalizados y que, por ello, invalidan cualquier elevación o sublimación de los textos al *status* de "objetos estéticos" que permitirían una cognición adecuada a ellos. Pero si estos ensayos realizan un largo recorrido para demostrar la *in*estabilidad de la categoría de lo estético —con la ayuda de Benjamin y Nietzsche y, en *The Rhetoric of Romanticism,* de textos "literarios" como el "Marionettentheater" de Kleist y las "Correspondencias" de Baudelaire—, los ensayos y conferencias recogidos en *Aesthetic, Rhetoric, Ideology* —en particular los ensayos sobre la *Crítica del juicio* de Kant y la *Estética* de Hegel— examinan la naturaleza de esa inestabilidad en textos cuyo proyecto no es no aceptación o uso acríticos de lo estético con fines pedagógicos o ideológicos, sino más bien una crítica de la estética como categoría filosófica. Tanto en Kant como en Hegel, la apuesta por lo estético como categoría capaz de mantener la "crítica" (en sentido totalmente kantiano) es considerable, ya que la posibilidad de que sus sistemas puedan clausurarse a sí mismos *(como* sistemas) depende de ella: en Kant, como principio de articulación entre la razón teórica y la práctica; en Hegel, como momento de transición entre el espíritu objetivo y el espíritu absoluto. No es necesario tener una gran familiaridad con las divisiones de los sistemas de Kant y Hegel o con su terminología para darse cuenta de que tal articulación y tal transición son cruciales, ya que sin una explicación del juicio estético reflexivo —su fundamentación como principio trascendental— en la Tercera Crítica de Kant, no sólo llega a ponerse en cuestión la verdadera posibilidad de la filosofía crítica misma, sino también la posibilidad de un puente entre los conceptos de libertad y los conceptos de naturaleza y necesidad, o, tal y como lo expresa Kant, la posibilidad de "la transición desde nuestra forma de pensar en términos de principios de naturaleza a nuestra forma de pensar en términos de principios

de libertad"[5]. Para decirlo en términos brutalmente decididos y categóricos, lo que esto significa es que el proyecto de la Tercera Crítica de Kant y su fundamento trascendental del juicio estético tiene que tener éxito si tiene que haber —como *"debe* después de todo haber", dice Kant, "*debe* ser posible" [las bastardillas son mías]— "una base unificadora *[Grund der Einheit]* de lo suprasensible que subyace a la naturaleza y que el concepto de libertad contiene prácticamente"[6]; en otras palabras, si la moralidad no debe convertirse en un fantasma[7]. Y el espíritu *(Geist)* absoluto de Hegel y su impulso más allá de la representación *(Vorstellung)* en su larga jornada de vuelta a casa desde el momento del "espíritu objetivo" —por ejemplo, el ámbito de la política y de la ley— para morar en el pensamiento filosófico que se piensa a sí mismo absolutamente también se convertiría en un simple fantasma si no fuera porque *ha pasado* a través del momento de lo estético, su apariencia fenoménica en el arte, "la apariencia sensorial de la Idea". En otras palabras, no es un gran amor por el arte y la belleza lo que lleva a Kant y Hegel a incluir una consideración de lo estético en sus sistemas, sino más bien razones filosóficamente auto-interesadas. Como lo expresa De Man en uno de sus últimos seminarios con una franqueza desarmante y un brutal sentido del humor: "Por tanto, la apuesta por lo estético es considerable —toda la habilidad del discurso filosófico para desarrollarse como tal depende completamente de su habilidad para desarrollar una estética adecuada. Ésta es la razón por la que tanto Kant como Hegel, que tenían poco interés en las artes, tuvieron que ponerlo en éstas para hacer posible el vínculo entre los acontecimientos reales y el discurso filosófico"[8].

Lo que el trabajo de De Man sobre Kant y Hegel muestra, sin embargo, es que más que ser capaces de desarrollar una "esté-

---

[5] Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trad. de Werner S. Pluhar, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 1987, pág. 15.

[6] Kant, pág. 15.

[7] Deberíamos añadir, sin embargo, que hay fantasmas y fantasmas. Lo que llamaríamos "fantasmas materiales" tendrían que distinguirse de los "fantasmas idealistas" de los que estamos hablando aquí. Para algunos "fantasmas materiales", véase mi: "Facing Language: Wordsworth's First Poetic Spirits", en *Diacritics*, 17:4 (invierno de 1987), págs. 18-31; y "Spectre Shapes 'The Body of Descartes?'", en *Qui parle* 6:1 (otoño/invierno de 1992), págs. 93-112.

[8] "Aesthetic Theory from Kant to Hegel" (otoño de 1982), recogido a partir de las notas de Roger Blood, Cathy Caruth y Suzanne Roos.

tica adecuada" —es decir, adecuada al rol que sus respectivos sistemas le prescriben—, tanto la Tercera Crítica de Kant como la *Estética* de Hegel acaban "arruinando [...] lo estético como categoría válida" ("Phenomenality and Materiality in Kant"). Exactamente cómo y por qué esto sucede y tiene que suceder —y que, por tanto, para De Man se trata en efecto de un acontecimiento real, verdaderamente histórico— lo dejaremos de lado por el momento. Baste decir que tanto Kant como Hegel no pueden completar y clausurar sus sistemas porque no pueden basar sus propios discursos filosóficos en principios internos a esos sistemas. En el intento de fundamentar o validar lo estético, ambos deben recurrir a factores y funciones del lenguaje que *des*articulan lo estético y su rol vinculador o mediador. La noción kantiana de lo sublime es un ejemplo. En vez de ser un "principio trascendental", lo sublime matemático se convierte en un "principio lingüístico", un sistema tropológico metafórico-metonímico familiar que no puede clausurarse a sí mismo y que se transforma en lo sublime dinámico de Kant, cuyo "modelo" lingüístico sería el del lenguaje en su dimensión performativa. Por consiguiente, habría ahí una "ruptura o discontinuidad profunda, tal vez fatal" en el centro de la Tercera Crítica, puesto que "ésta depende de una estructura lingüística (lenguaje tanto en su dimensión performativa como en la de sistema cognitivo) que no es ella misma accesible al poder de la filosofía trascendental" ("Phenomenality and Materiality"). Ahora bien, la aporía o disyunción entre lo cognitivo y lo performativo familiar a los lectores de *Allegories of Reading* y su ruptura fatal sufre un nuevo desarrollo en la lectura que De Man hace de lo sublime en Kant (un desarrollo característico de los textos incluidos en este volumen y de otros trabajos de De Man durante los ochenta). Esta "disrupción" o "desarticulación" se vuelve evidente o, al menos, legible en el texto de la Tercera Crítica al final de la analítica de lo sublime en una aclaración general (sección 29), donde ésta tiene lugar como una "visión puramente formal" —"desprovista de cualquier complicación reflexiva o intelectual [...] desprovista de cualquier profundidad semántica y reducible a la geometrización o matematización formal de la óptica pura" ("Phenomenality and Materiality")— cuyo equivalente en el orden del lenguaje sería una vez más "la materialidad prosaica de la letra" ("Phenomenality and Materiality").

La *Estética* de Hegel contiene —o, más bien, *tiene lugar como*— una disrupción o desarticulación similar. Oficialmente "dedicada

a la preservación y monumentalización del arte clásico, contiene también todos los elementos que hacen de esa preservación algo imposible desde el comienzo" ("Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*"). Estos "elementos" incluyen el hecho de que el paradigma del arte en la *Estética* —una vez leída— "es el pensamiento más que la percepción, el signo más que el símbolo, la escritura más que la pintura o la música" ("Sign and Symbol") y, por tanto, la memoria mecánica, la memorización *(Gedächtnis),* más que la memoria *(Erinnerung)* que trabajaría mediante la interiorización y recolección de imágenes. En consecuencia, la *Estética* "pasa a ser un texto doble y posiblemente engañoso". Desde el momento en que la única actividad de la mente para tener lugar como "aparición sensible de la Idea" —definición hegeliana de la belleza— es más bien la memoria mecánica, a-estética, por no decir fea (que siempre implica *alguna* notación o inscripción), dicha memoria es "una verdad de la que lo estético es la traducción defensiva, ideológica y censurada" ("Sign and Symbol"). Esta lectura de la "duplicidad" de la *Estética* de Hegel permite a De Man reconciliar las dos principales definiciones del texto —"El arte es la aparición sensible de la Idea"/"El arte es para nosotros una cosa del pasado"—, ya que ellas son, en realidad, una sola afirmación: "El arte es 'del pasado' en un sentido radical, es decir, en que, como la memorización, deja atrás, para siempre, la interiorización de la experiencia. Es del pasado en la medida en que inscribe materialmente, y por ello siempre olvida, su contenido ideal. La reconciliación de las dos tesis principales de la *Estética* se hace a expensas de lo estético como categoría filosófica estable" ("Sign and Symbol"). En otras palabras, como en el caso de lo "evadido" por Riffaterre y lo "omitido" por Jauss, la "verdad última" de los factores y funciones del lenguaje que desarticulan lo estético tanto en Kant como en Hegel viene a ser la inscripción material, "la materialidad prosaica de la letra", que "ningún grado de ofuscación o ideología puede transformar en la cognición fenoménica del juicio estético" ("Phenomenality and Materiality").

Dado que esta explicación del análisis "crítico-lingüístico" que De Man lleva a cabo en torno a la categoría de lo estético en Kant y Hegel se parece mucho a lo que comúnmente se denomina "deconstrucción" o "lectura deconstructiva" —y en efecto se trata de esto, pero en un sentido mucho más radical y mucho más preciso que aquel para el que están preparados aquellos que siguen utilizando la "palabra-d"—, debemos tomar algunas pre-

cauciones con el fin de que no pensemos que se trata de algo familiar, demasiado familiar, y que ya lo hemos leído, digerido y comprendido con anterioridad y que puede, por ello, ser relegado al pasado (un pasado turbio, por no decir abyecto[9]). En primer lugar, sería un error pensar que lo que le sucede a lo estético, como categoría filosófica, en los textos de Kant y Hegel —en resumen, su desarticulación— sucede a cuenta de algún tipo de punto débil, lapsus o falta de rigor, y como si el lector crítico-lingüístico o "deconstructivo" tuviera a su disposición herramientas para ver mejor y saber más. Al contrario, como se puede observar en cada uno de los ensayos de De Man, lo que sucede en, y *como*, los textos de Kant y Hegel sucede a cuenta del poder crítico de sus pensamientos, a cuenta, de hecho, de su verdadero "exceso de rigor", como lo expresa De Man en el ensayo sobre Pascal. Y esto quiere decir, para los principiantes, que, por muy dobles o engañosos que estos textos puedan ser, no deben confundirse con documentos pertenecientes a la "ideología estética" sobre la que podríamos ejercer el poder de nuestra "crítica" desmitificadora desde algún privilegiado punto de vista externo. Más que acabar en una "ideología estética", estos textos verdaderamente críticos nos dejan en cambio con un "materialismo" cuya radicalidad no ha sido capaz de contemplar el más tardío pensamiento crítico (sea de izquierdas o de derechas). En efecto, dado que esta *dis*rupción o *des*articulación de lo estético es algo que sucede, un "acontecimiento real" por así decirlo, es lo que, asimismo, hace de estos textos algo verdaderamente histórico y asegura que tengan una historia, o mejor dicho, que *sean* historia y tengan un futuro. Lo que *no* sucede, lo que *no* es histórico y *no* tiene un futuro es la ideologización de estos (históricos, materiales) textos-acontecimientos en la no-historia recuperativa de sus recepciones en los siglos XIX y XX —una ideologización de la que la apropiación errónea de Kant por parte de Schiller es paradigmática y que coincide con la forma en que "nosotros" todavía pensamos y enseñamos la literatura, es decir, como una función estética. "Todos nosotros somos schillerianos", bromeaba De Man en ocasión de una conferencia, "nadie es ya kantiano" (en la conferen-

---

[9] Sobre la "abyeccion" de De Man, véase Tom Cohen, "Diary of a Deconstructor Manqué: Reflections on post 'Post-Mortem de Man'", *Minnesota Review*, núms. 41-42 (marzo de 1995), págs. 157-174.

cia "Kant and Schiller" De Man ofrece otros ejemplos de este paradigma en el que la verdadera fuerza de un pensamiento es empañada por sus recepciones, y a la inversa, en los que un sucesor "de-shilleriza" o "rekantiza" un predecesor ideologizante: siendo "Nietzsche/Heidegger" posiblemente un ejemplo de lo primero, y "Schopenhauer/Nietzsche" o "Heidegger/Derrida" ejemplos de lo segundo). La ideologización que Schiller hace de Kant significa la conversión de la categoría filosófica de lo estético —que, como categoría, es algo susceptible de ser "criticado", pero que no es algo en relación con lo que uno pueda estar a favor o en contra— en un valor, y en un valor sobre el que funda no sólo una antropología estética, sino también un "estado estético". La ironía de esta interpretación errónea de Kant y su momento propiamente ideológico residen en una cierta inversión predecible, a saber, en la completa falta de interés filosófico por parte de Schiller en el proyecto crítico de Kant, de modo que su empirización, antropologización, psicologización y humanización de lo sublime kantiano acaba en puro idealismo, en la separación de la mente del cuerpo, y en una concepción del "estado estético" demasiado agradable para los gustos de algunos políticos-estéticos posteriores, como, por ejemplo, Joseph Goebbels. La ironía es que el filósofo inhumanamente "formalista" llamado Kant acaba siendo materialista, mientras que el pensamiento de un humanista, psicologizador, antropologizador, llamado Schiller desemboca en un idealismo completo y atemorizador. Merece la pena subrayar esta inversión, su ironía, y la diferencia entre la "verdad última" de los proyectos críticos de Kant y Hegel —inscripción material, materialismo radical— y la estetización ideologizante de Schiller, dado que llegan al corazón del proyecto de De Man en *Aesthetics, Rhetoric, Ideology.* Y merece la pena distinguirla de lo que con frecuencia se considera una mera "ideología-crítica" o "crítica de la ideología".

Si lo que De Man denomina "ideología" fuera simplemente algún tipo de "naturalización" mistificada de lo lingüístico y lo convencional, entonces su "crítica" sería, en efecto, poco más que una desmitificación realizada desde un punto de vista privilegiado, más fiable a causa de su carácter "crítico". En tal caso podríamos confinar nuestra actividad "ideológico-crítica" en lo que equivaldría a unas desmitificaciones repetidas de Schiller: demostrando una y otra vez cómo habría malcomprendido el proyecto de la filosofía crítica y sus principios trascendentales al

empirizar y, por ello, ideologizar a Kant. Aunque se trate siempre de un ejercicio pedagógicamente útil (y, a veces, divertido) —está claro que esto es a lo que se refiere De Man, por ejemplo en "Kant and Schiller"—, dicho ejercicio sería, en el mejor de los casos, poco más que una insistencia en el relativamente tradicional rigor filosófico y ni siquiera empezaría a dar cuenta (alegóricamente o de otro modo) de la radicalidad del "materialismo" de Kant (o del de Hegel). Así es, de hecho, cómo la definición de ideología que hace De Man en "The Resistance to Theory" —"Lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística con la natural, de la referencia con el fenomenalismo" *(Resistance,* pág. 11)— ha sido leída equivocadamente y rechazada por parte de críticos tanto de izquierdas como de derechas. Por ejemplo, Terry Eagleton en *Ideology* (así como en *The Ideology of the Aesthetic)* describe el pensamiento de De Man como una "filosofía esencialmente trágica" para la que "la mente y el mundo, el lenguaje y el ser, discrepan eternamente; y la ideología es el gesto que trata de combinar estos órdenes bastante separados, buscando nostálgicamente una presencia pura de la cosa dentro de la palabra, y de esta manera imbuyendo al significado de toda la positividad sensual del ser material. La ideología se esfuerza en unir los conceptos verbales y las intuiciones sensoriales; pero la fuerza del pensamiento verdaderamente crítico (o 'deconstructivo') radica en demostrar cómo la naturaleza insidiosamente figural, retórica, del discurso intervendrá siempre para romper este matrimonio feliz. 'Lo que llamamos ideología', observa De Man en *The Resistance to Theory*, 'es precisamente la confusión de la realidad lingüística con la natural, de la referencia con el fenomenalismo'"[10]. De nuevo, si esto es todo lo que De Man entiende por, o más bien todo lo que "nosotros denominamos", ideología, Eagleton tendría razón al continuar, tal y como hace, rechazándola como un intento flagrante de tener "un paradigma particular de la conciencia ideológica [...] que sirva para toda la serie de formas y dispositivos ideológicos", e identificando el pensamiento de De Man con tal paradigma: "Hay estilos del discurso ideológico distintos del 'organicista' —el pensamiento de Paul De Man, por ejemplo, cuya oscura insistencia en que la mente y el mundo no pueden encontrarse armoniosamente es,

[10] Terry Eagleton, *Ideology*, Londres, Verso, 1991, pág. 200.

entre otras cosas, un rechazo codificado del 'utopismo' de la política emancipatoria"[11]. Pero identificar tan a la ligera "lo que llamamos ideología" y "la confusión de la realidad lingüística con la natural, la referencia con el fenomenalismo" con el "organicismo" o con la "naturalización espúrea del lenguaje" (palabras de Eagleton) es demasiado apresurado y erróneo como crítica a De Man. Es demasiado apresurado porque presume saber de antemano lo que queremos decir, a lo que nos estamos refiriendo, cuando hablamos aquí de cosas como el "lenguaje", lo "lingüístico" y la "referencia" (en tanto que distintas de, pero confundibles con, lo "natural" y el "fenomenalismo"), cuando, en realidad, es precisamente el *status* referencial, por no decir retórico, de estos términos el que vuelve diferente la explicación que da De Man de la ideología y la sitúa más allá de la de Eagleton; nos encontramos a este respecto ante la típica caracterización inadecuada de De Man y del "pensamiento verdaderamante crítico (o deconstructivo)". El hecho de que Eagleton se vea obligado a desfigurar "la naturaleza insidiosamente figural, retórica del discurso", y su función tanto en el pensamiento crítico como en el ideológico, es una indicación —al igual que su (también típica) interpretación del tono de De Man como "trágico" y "oscuro"— de hacia dónde mirar para advertir la "aberración" de su errónea lectura. Como siempre ocurre en el caso de De Man, ello tiene que ver con la retórica, con la dimensión retórica del lenguaje, y con su relación con la referencia y la función referencial del lenguaje[12]. En otras palabras, si queremos comprender algo del proyecto de De Man en sus últimos ensayos, necesitamos empezar leyendo el término "retórica" en su título *Aesthetics, Rhetoric, Ideology*, pues es, en efecto, la "retórica" la que diferencia y distingue el proyecto de De Man del de una simple "crítica de la ideología estética".

El análisis que hace De Man del "carácter doble" o de la "duplicidad" de los textos de Kant y Hegel sobre lo estético y de su poder crítico (auto)desarticulante —así como la atribución de esta desarticulación a "factores y funciones del lenguaje" que

---

[11] Eagleton, *Ideology*, págs. 200-201.

[12] He dado algunos pasos preliminares para aclarar la relación de la referencia, la retórica y la ideología en: "Ending Up/Taking Back (with Two Postscripts on Paul de Man's Historical Materialism)", en Cathy Caruth y Debora Esch (eds.), *Critical Encounters: Reference and Responsibility*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, págs. 11-41.

resisten la fenomenalización— nos proporciona una pista sobre cómo leer el término *retórica* "entre" *estética* e *ideología.* Como debería estar claro ya desde nuestro anterior bosquejo preliminar, sea lo que sea lo que aporten las lecturas de Kant y Hegel por parte de De Man, y sea lo que sea lo que *suceda* (históricamente, materialmente) en (y *como)* sus textos, no se trata de una crítica externa desmitificadora ("deconstructiva" o de otro tipo), de un punto de vista mistificado o de un punto ventajoso de conocimiento y perspicacia superiores. Como dejan muy claro los textos de De Man, con lo que nos quedamos "después" de la lectura de la desarticulación de lo estético en Kant y Hegel no es ni con un sistema crítico o filosófico integrado (o "ciencia") —puesto que su habilidad para clausurarse a sí mismo y fundamentar su propio discurso crítico depende de la estabilidad de lo estético— ni, tampoco, con una simple ideología. Una de los resúmenes que hace De Man de la noción kantiana de lo sublime lo expresa mucho mejor: "El poder crítico de una filosofía trascendental mina el verdadero proyecto de dicha filosofía dejándonos ciertamente no con la ideología —dado que los principios trascendentales e ideológicos (metafísicos) son parte del mismo sistema—, sino con un materialismo que la posteridad de Kant todavía no ha empezado a afrontar. Esto ocurre no por una falta de energía filosófica o de poder racional, sino como resultado de la solidez y consistencia de ese poder" ("Phenomenality and Materiality"). Ello es así porque el pensamiento trascendental (o "crítico") e ideológico y los principios son interdependientes, parte del mismo sistema, de forma que cualquier intento de una mera desmitificación de este último corre el peligro de colapsar "la ideología en el simple error y el pensamiento crítico en el idealismo" ("Phenomenality and Materiality"). En otras palabras, tal desmitificación y su colapso no puede dar cuenta de la *producción* de la ideología, de su necesidad —como una necesaria "formación de la superestructura", por decirlo en términos de Althusser—, más en concreto de las condiciones históricas, *materiales* de su producción. Y el último Althusser —el (auto-alegorizante) Althusser de la *Autocritique* que "confiesa" su "error teorético" por haber entendido la "ideología" tal y como aparece en *La ideología alemana* como "error"— es aquí una referencia correcta[13]. Para De Man,

---

[13] Louis Althusser, *Essays in Self-Criticism*, Londres, New Left Books, 1971, pág. 119, trad. de Grahame Lock.

como para Althusser, nunca estamos tan "dentro" de la ideología como cuando pensamos que nos encontramos "fuera" de ella[14]: por ejemplo, cuando, como Terry Eagleton, pensamos que una insistencia presumiblemente alegre en la posibilidad o en la *promesa* de que la mente y el mundo pueden encontrarse armoniosamente *(versus* la "oscura" insistencia de De Man en lo opuesto) sería necesariamente equivalente a la aceptación *(versus* el "rechazo" de De Man) de "la 'utopía' de la política emancipatoria" —y no de la "política" del tipo "estado estético" totalitario demasiado familiar en el siglo XX que haría estremecer a Schiller. Pero si un pensamiento "crítico" ("trascendental" o de cualquier otra clase) no puede saltar "fuera" de la ideología —o "evitar o reprimir la ideología" ("Phenomenality and Materiality")— sin perder su empuje crítico y sin correr el riesgo de ser recuperado por lo que excluye en razón de que es "parte del mismo sistema" al igual que la ideología que "criticaría", entonces ¿qué es lo que hacen las lecturas de De Man, adónde van a parar, con qué cosa *diferente* de una "simple" actividad crítica nos dejan? Resulta bastante claro que en la medida en que tales lecturas pretenden "dejarnos ante" una "materialidad" o un "materialismo" radicales, *tienen que ser* "diferentes", y han de tener alguna forma de dar cuenta del "mismo sistema" del que son parte el pensamiento y el discurso crítico e ideológico. Y tal "dar cuenta" tendría, en efecto, que ser un dar cuenta de la producción del sistema, de su establecimiento sobre la base de condiciones de producción que serían históricas y materiales. En este punto es donde, de nuevo, la cuestión de la retórica —y su papel en la confusión de la "referencia con el fenomenalismo"— aparece y es indispensable para una comprensión de la especificidad de lo que De Man tiene que decir y enseñar sobre la ideología.

Cuando De Man habla aquí de un pensamiento crítico e ideológico que es "parte del mismo sistema", no hay duda de que este sistema es, para él, siempre un sistema tropológico, un sistema de transformaciones y sustituciones tropológicas. Por ejemplo, en el caso de principios y discursos críticos e ideológicos, este sistema tropológico querría incluir dentro de sí mismo —es decir, reducir a sus propios principios de transformación y susti-

---

[14] La referencia pertenece, por supuesto, a Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", en *Lenin and Philosophy*, Londres, New Left Books, 1971, págs. 127-186.

tución— tanto la (pretendidamente) semiosis auto-definidora y auto-validante de un discurso crítico como lo que equivale a la figuración simbólico-fenomenal de un discurso ideológico. La caracterización que hace Kant de la diferencia entre, y la relación de, lo que denomina principios "trascendentales" y "metafísicos" —que De Man no duda en identificar con "crítico" e "ideológico", respectivamente— sería un ejemplo global de tal "sistema" (al que se refiere De Man en la cita anterior). Y la articulación del número, el espacio y la extensión que requiere el intento de Kant de fundamentar lo sublime matemático como principio trascendental —y que puede "tener lugar" sólo como "principio lingüístico" (por ejemplo, como sistema tropológico que es "puramente formal" y que *no puede* ni fundamentarse a sí mismo, ni cerrarse)—, sería otro ejemplo más "local". Pero ejemplos globales y locales al margen, la cuestión debería estar clara: dado un "sistema tropológico" determinado, no puede ser nunca suficiente desenmascararlo o desmitificarlo porque todo lo que dicha "crítica" consigue hacer es sustituir un tropo por otro —incluso si se trata de la sustitución de un "tropo de lo literal" (por ejemplo, "real", "verdadero", "desmitificado", "crítico", etc.) por, como si dijéramos, un "tropo de lo figural", o si así lo queremos, en los más tradicionales, aunque insuficientemente comprendidos, términos de la crítica de la *Ideología alemana,* una conciencia "verdadera" o "crítica" por una "falsa conciencia"— y, por tanto, permanecer *dentro de* (y, por ello, *confirmar)* el sistema tropológico que desearía criticar. En consecuencia, es necesaria una actividad diferente que pueda empezar dando cuenta del establecimiento del sistema tropológico mismo, de su fundamentación o fundación inaugural sobre la base de principios que, provengan de donde provengan, no pueden provenir de dentro del sistema tropológico mismo y no pueden ser reducidos a sus principios de transformación, sustitución o intercambio. Es aquí donde finalmente vuelven nuestros "factores y funciones del lenguaje" —esos factores y funciones del lenguaje que resisten la fenomenalización hecha posible (y necesaria) por los tropos y sus sistemas, pero que, sin embargo, están en la base de todos los sistemas tropológicos en tanto su condición material de posibilidad. Pero en calidad de condiciones de posibilidad *no*-fenomenales y *no*-fenomenalizables, dichos factores y funciones —que en De Man reciben varios nombres, por ejemplo "poder posicional" del lenguaje, "inscripción material", "juego de la letra"— son tam-

bién siempre y necesariamente sus condiciones de *im*posibilidad, y dejan marcas y huellas "dentro" (¿o "sin"?) de estos sistemas tropológicos, marcas y huellas que pueden no ser accesibles al conocimiento, a la conciencia o a la ciencia de los "críticos críticos" pero que, sin embargo, permanecen legibles en los textos de esos sistemas: por ejemplo en su incapacidad para clausurarse a sí mismos, que siempre produce un exceso (o falta) de tropología, un residuo o resto de tropo y figura irreducible a ellos. Como la verdad, este exceso o falta se descubre o tiene que descubrirse; y, como en el caso de "lo verdadero" *(das Wahre)* en Hölderlin, se trata de lo que sucede, de lo que tiene lugar, un acontecimiento como el texto de Kant sobre lo sublime por ejemplo o, podríamos añadir, como el texto de las lecturas de De Man sobre Kant y Hegel.

Referencia y Retórica

El hecho de que la "materialidad de la historia actual"[15] se produzca, suceda, como residuo o exceso de la tropología, es precisamente otra forma de expresar lo que el mismo De Man dice acerca de su aparente nuevo "interés" o "vuelta" hacia las cuestiones de la ideología, la historia y la política en estos ensayos. Preguntado en 1983 sobre la frecuente recurrencia de los términos "ideología" y "política" en su obra reciente, De Man responde: 1) que nunca ha estado alejado de estos problemas ("siempre los he tenido presentes"); 2) que siempre ha mantenido "que uno puede abordar los problemas de la ideología y por extensión los problemas de la política sólo en base al análisis crítico-lingüístico, lo cual debe hacerse en sus propios términos" ("An Interview with Paul De Man", *Resistance,* pág. 121). Describe el "análisis crítico-lingüístico", que ha sido para él preparatorio de cara a la obra contenida en *Aesthetic, Rhetoric, Ideology,* como un intento de alcanzar un cierto control "de los problemas técnicos del lenguaje, específicamente los problemas de la retórica, de la relación entre los tropos y los performativos, de la saturación de la tropo-

---

[15] La expresión es de Paul de Man, "Anthropomorphism and Trope in the Lyric", en *The Rhetoric of Romanticism,* Nueva York, Columbia University Press, pág. 262.

logía como campo que en ciertas formas de lenguaje va más allá de ese campo..." *(Resistance,* pág. 121). Y ahora que ha alcanzado un cierto control de esos problemas —De Man se refiere claramente a *Allegories of Reading* y a su (todavía en parte *no*-leída o lamentablemente *mal*-leída) obra sobre Rousseau, donde fue "capaz de progresar del análisis puramente lingüístico a cuestiones que son ya realmente de naturaleza política e ideológica"— halla que puede "hacerlo [es decir, tratar cuestiones de ideología y política] un poco más abiertamente, aunque de un modo muy diferente de lo que generalmente pasa por 'crítica de la ideología'". En otras palabras, el "progreso" o la progresión de De Man desde cuestiones en apariencia puramente lingüísticas a hablar más abiertamente de la ideología y la política mismas tiene lugar sobre la base de un análisis crítico-lingüístico de la retórica —sistemas tropológicos, de su incapacidad para clausurarse a sí mismos, y de su producción de "formas del lenguaje" que "van más allá" de su dominio— y, como tal, él mismo tiene lugar como residuo o exceso de la tropología. En resumen, más que un desarrollo "lógico" (e historizable), esta progresión es en efecto un acontecimiento material por derecho propio, el producto de un análisis crítico-lingüístico, de una *lectura,* de una retórica más que de una crítica, o auto-crítica, de una entidad (o pre-"ruptura epistemológica") "ideológica" o "teorética" anterior[16]. El hecho de que se trate, en efecto, de la *imposibilidad* de reducir los textos a la retórica, a los tropos, a los modelos tropológicos del lenguaje y que, por ello, una simple "lectura retórica" no sea nunca una actividad suficiente, puede resultar sorprendente a los (no-)lectores de De Man que piensan que éste lo reduce todo a retórica y tropos y que sus lecturas retóricas sólo demuestran una vez y otra "cómo la naturaleza insidiosamente figural, retórica del discurso siempre intervendrá para deshacer el feliz matrimonio"[17] entre la mente y el mundo, el lenguaje y el ser, etc. Por ejemplo, en el presente contexto podríamos fácilmente decir que es la *retórica* la que hace posible el "matrimonio" entre mente y mundo, lengua-

---

[16] Decir esto no es de ningún modo criticar a Althusser , sino solamente a aquellos que lo interpretan literalmente en cuanto a "la ruptura epistemológica" y a la ideología *versus* ciencia, algo que el propio Althusser nunca hizo, incluso en su obra "temprana" sobre Marx. Otro ensayo, un análisis crítico lingüístico, es necesario para demostrarlo.

[17] Eagleton, *Ideology,* pág. 200.

je y ser, porque tal encuentro entre mente y mundo es posible sólo ¡gracias a un tropo fenomenalizador (y por ello estético-ideologizante)! Los tropos llevan a cabo la fenomenalización de la referencia que "nosotros llamamos" ideología pero, por supuesto, dado que se trata de tropos que hacen tal cosa, dicha referencia fenomenalizada no tiene más remedio que ser "aberrante", por usar uno de los términos favoritos de De Man para ello, y producir "aberraciones ideológicas". En cualquier acontecimiento, si queremos entender el papel que juegan la retórica y los tropos en el "análisis crítico-lingüístico" de De Man, necesitamos clarificar su relación con uno de esos "factores y funciones" del lenguaje: en concreto, la referencia, la función referencial, lo que se podría denominar la *irreductibilidad* de la referencia en De Man. Y ello porque la referencia aparece profundamente envuelta, por ponerlo en términos todavía vagos, no sólo en la definición demaniana de ideología —la confusión "de la referencia con el fenomenalismo"—, sino también en la doble imposibilidad que corre como *leitmotiv* a lo largo de toda la obra de De Man: la imposibilidad de construir un modelo tropológico del lenguaje epistemológicamente seguro y, por otra parte, la imposibilidad de construir un modelo puramente semiótico (o gramatical) de lenguaje y de texto. Aunque un número determinado de ensayos sobre Rousseau en *Allegories of Reading* ofrecen mucha ayuda en cuanto a la cuestión de la referencia y de la función referencial, quizá la discusión más iluminadora y sugestiva se encuentra en "The Resistance to Theory", en su (no)famosa "definición" de ideología y en el contexto inmediato de este pasaje. El ensayo es más sugestivo aún en parte porque su afirmación general, programática, permite explicar más sucintamente tanto de donde proviene el proyecto de De Man —de *Allegories of Reading*— como hacia donde se dirige —hacia los ensayos de *Aesthetics, Rhetoric, Ideology.*

Para apreciar la considerable importancia de la "definición" demaniana (o mejor, "decimos", *denominación)* de ideología como la confusión "de la referencia con el fenomenalismo" y el papel de la dimensión retórica del lenguaje en esta definición, es necesario leer lo que se "sigue" de ella: "Lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística con la natural, de la referencia con el fenomenalismo. De ahí se sigue que, más que cualquier otro modo de investigación, incluida la economía, la lingüística de la literariedad es un arma indispensable y poderosa para desenmascarar aberraciones ideológicas, así como

un factor determinante para explicar su aparición" *(Resistance,* pág. 11). La demanda de una "lingüística de la literariedad" puede ciertamente parecer exorbitante a algunos, o, como mínimo, sorprendente, dadas las críticas mordaces de De Man respecto a la semiología y a lo que conocemos con el nombre de "estructuralismo" en los estudios literarios. Y, a pesar de ello, es de la lingüística de la literariedad de la que se dice que es "una herramienta poderosa e indispensable" no sólo tocante al desenmascaramiento o desmitificación de las aberraciones ideológicas, *sino también* en cuanto a la "explicación de su aparición" —es decir, precisamente la doble operación que calificaría esta actividad de "análisis crítico-lingüístico" que no sólo desmitifica la ideología sino que también da cuenta de su necesidad, por ejemplo, de su *producción* y de las condiciones (históricas, materiales) de su producción. Ciertamente, parece extraño que De Man atribuya tal poder a la lingüística de la literariedad. Sin embargo, la demanda adquiere perfecto sentido una vez que tratamos de entender la relación entre la referencia y la lingüística de la literariedad en su contexto, y se tornan menos exorbitantes cuando leemos su propio *status* "referencial", por no decir retórico.

Las relaciones entre "la lingüística de la literariedad", la "referencia", y la posibilidad de una confusión "de la referencia con el fenomenalismo" están clara y cuidadosamente determinadas en "The Resistance to Theory". Por "lingüística de la literariedad" De Man entiende en principio la aplicación de la lingüística saussureana a los textos literarios. En efecto, de acuerdo con "The Resistance to Theory", el advenimiento de la teoría literaria como tal "tiene lugar con la introducción de la terminología lingüística en el metalenguaje sobre la literatura", y "la teoría literaria contemporánea surge en ocasiones tales como la aplicación de la lingüística saussureana a los textos literarios" *(Resistance,* pág. 8). La diferencia que crea el advenimiento, la aparición o el acontecimiento de la propia "teoría literaria" tiene que ver específicamente con su diferente concepción de la "referencia como función del lenguaje y no necesariamente como intuición". La "intuición" de De Man debería ser leída aquí en alemán (as *Anschauung),* tal y como confirman las siguientes palabras: "La intuición implica percepción, conciencia, experiencia y conduce inmediatamente al mundo de la lógica y de la comprensión con todos sus correlatos, entre los que la estética ocupa un lugar prominente. El supuesto de que puede haber una ciencia del lenguaje que no sea necesa-

riamente una lógica lleva al desarrollo de una terminología que no es necesariamente estética" *(Resistance,* pág. 8). En otras palabras, lo que la "lingüística no-fenomenal" de Saussure y su aplicación al estudio literario ("la lingüística de la literariedad") suspenden no es la función referencial del lenguaje —que *siempre* está ahí irreduciblemente, cuando hablamos de algo llamado "lenguaje"—, sino más bien su habilidad para ofrecernos o, más bien, para designar el *referente* de una forma fidedigna, predecible y lo bastante consistente desde un punto de vista epistemológico como para permitirnos confundir lo que es un producto de una función del lenguaje con un objeto de la conciencia, con sus "facultades" (intuición, percepción) y con la lógica, la fenomenológica, que le sigue después. No es sorprendente, pues, que dicha "lingüística de la literariedad" no-fenomenal sea "una herramienta poderosa e indespensable para el desenmascaramiento de aberraciones ideológicas" si la ideología, o más bien lo que llamamos ideología, es precisamente la confusión "de la referencia con el fenomenalismo" —por ejemplo, entender la referencia como una intuición y no como una función del lenguaje. Como De Man subraya en "Roland Barthes and the Limits of Structuralism" (1972)—, el poder desmitificante de la semiología es genuino e innegable: "se puede ver por qué cualquier ideología tendría siempre un interés personal en las teorías del lenguaje que defienden la correspondencia entre significado y sentido, puesto que dependen de la ilusión de esta correspondencia para su efectividad. Por otra parte, las teorías del lenguaje que ponen en cuestión la utilidad, el parecido o la potencial identidad entre signo y sentido son siempre subversivas, incluso en el caso de que permanezcan estrictamente confinadas en el fenómeno lingüístico" *(Romanticism,* pág. 170)[18]. Lo que De Man denomina en este ensayo la "correspondencia entre signo y sentido" es claramente lo que diez años después en "Hegel on the Sublime"[19] llama confu-

---

[18] Todas las citas extraídas de "Roland Barthes and the Limits of Structuralism" pertenecen a Paul de Man, *Romanticism and Contemporary Criticism,* E. S. Burt, Kevin Newmark y Andrzej Warminski (eds.), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993. En adelante aparecerá como *Romanticism* seguido por el número de la página.

[19] Véase "Hegel on the Sublime": "La fenomenalidad del signo lingüístico puede, a través de una infinita variedad de dispositivos o movimientos, ser alineada junto con la fenomenalidad, como conocimiento (sentido) o experiencia

sión de la referencia con el fenomenalismo o, de forma todavía más precisa, "la fenomenalización del signo".

Pero por muy legítimo y convincente que sea el deseo de ser una herramienta poderosa en el desenmascaramiento de las aberraciones ideológicas, el hecho de que la semiología literaria (la lingüística de la literariedad) sea también "un factor determinante en la explicación de su aparición" implica que se trata de un "deseo" más complicado y sobredeterminado. Las complicaciones comienzan a aparecer si tratamos de imaginar a qué equivale este "dar cuenta" del factor determinante. En un primer nivel, el sentido parece relativamente claro: la lingüística de la literariedad puede "dar cuenta" de la aparición de aberraciones referenciales en el sentido de ser capaz de "rendir cuenta" de ellas, de explicarlas a ellas y a sus mecanismos. Basada como está en un modelo lingüístico *no*-fenomenal, podría ciertamente esperarse de la lingüística de la literariedad que fuera capaz de desenmascarar cualquier fenomenalización indebida de la función referencial del lenguaje y de revelar la mecánica del funcionamiento de una ideología.

Sin embargo, la lingüística de la literariedad "explica" las aberraciones ideológicas también en otro sentido si ello es un "factor determinante" en la explicación de su aparición. En otras palabras, y con sólo un ligero desplazamiento de énfasis, la lingüística de la literariedad "da cuenta" también de las aberraciones ideológicas en el sentido de ser "la explicación o la causa de", tal y como el diccionario lo expone —ser una factor determinante que él mismo "causa" o produce las aberraciones ideológicas. Este sentido puede parecer un poco extraño en el contexto de lo que parece ser un redomado "elogio" de la "lingüística de la literariedad", pero se trata en efecto de un sentido necesario, tan predecible e inevitable como la ideología misma. Esto se clarifica si recordamos el contexto inmediato de nuestro párrafo sobre la ideología en "The Resistance to Theory". Lo que De Man ha afirmado y demostrado precisamente en los párrafos precedentes es

---

sensorial, del significado hacia el que se dirige. Se trata de la fenomenalización del signo que constituye la significación, indiferente a si esto se da a través de medios convencionales o naturales. El término fenomenalidad implica aquí ni más ni menos que el proceso de significación, en y por sí mismo, puede ser conocido, de igual modo que las leyes de la naturaleza o de la convención pueden convertirse en accesibles a alguna forma de conocimiento."

que la lingüística no-fenomenal de la literariedad misma sucumbe a la tentación o a la seducción del fenomenalismo cuando confunde la "literariedad" con "otra palabra para designar, o con otro modo de la respuesta estética" *(Resistance,* pág. 9), hasta el punto de un "cratilismo" del signo que "asume una convergencia de los aspectos fenomenales del lenguaje, como el sonido, con su función significante como referente" *(Resistance,* pág. 9). Esta re-fenomenalización auto-ideologizante del signo es inevitable, e incluso una "lingüística de la literariedad" no-fenomenal está sujeta a ella: "Es inevitable que la semiología o los métodos orientados de forma semejante sean considerados formalistas, en el sentido de estar valorizados estética en lugar de semánticamente, pero la inevitabilidad de dicha interpretación no la hace menos aberrante. La literatura implica el vaciado, más que la afirmación, de las categorías estéticas *(Resistance,* pág. 10). El uso que De Man hace de la palabra "aberrante" para describir esta errónea interpretación nos devuelve hacia atrás, nos refiere, como si dijéramos, al párrafo sobre la ideología y a nuestras "aberraciones ideológicas". Resulta evidente, tal y como De Man ha subrayado, que la misma lingüística de la literariedad sufre una re-fenomenalización de la referencia; en resumen, incluso el discurso de la semiología literaria, con todo su poder desmitificador, contiene una ideología (y una ideología estética además) empotrada dentro de ella, como si dijéramos, interna a ella como un momento necesario e inevitable. Y el uso que De Man hace de Barthes —del Barthes de "Proust et les noms"— como ejemplo de tal auto-ideologización recuerda un movimiento análogo diez años antes en "Roland Barthes and the Limits of Structuralism". Allí De Man había demostrado que (el primer) discurso propio desmitificante de Barthes sufre una auto-mistificación en el nivel del método cuando, llevado por la facilidad del poder que frenando la función referencial del lenguaje la admite, aspira a un *status* "científico" —como si toda la "suciedad y confusión de la significación", su "efectividad referencial, representacional", y la "sugestividad referencial" no necesitara ser "explicada" porque pudiera ser "descartada como contingencia o ideología y no tomada seriamente como una interferencia semántica dentro de la estructura semiológica [...] [siendo] las razones de esa aberración recurrente no lingüísticas sino ideológicas" *(Romanticism,* págs. 171-173). Pero la irreductibilidad de la referencia, de la función referencial, en tanto "interna" a cualquier discurso, no importa cuán desmitificador

sea su poder y cuán "científicas" sus aspiraciones, vuelve inevitablemente:

> Que la literatura pueda ser manipulada ideológicamente es obvio pero no es suficiente para probar que esta distorsión no es un aspecto particular de un modelo de error más amplio. Tarde o temprano, cualquier estudio literario debe afrontar el problema del valor de verdad de sus propias interpretaciones, no ya con la ingenua convicción de la prioridad del contenido sobre la forma, sino como consecuencia de la experiencia mucho más perturbante de ser incapaz de limpiar su propio discurso de implicaciones referenciales aberrantes. El concepto tradicional de lectura usado por Barthes, basado en el modelo de un proceso de codificación/descodificación, es inoperativo si el código principal permanece fuera del alcance del operador, quien entonces se vuelve incapaz de comprender su propio discurso. Una ciencia incapaz de leerse a sí misma no puede ser ya llamada ciencia. La posibilidad de una semiología científica es desafiada por un problema que ya no puede ser explicado en términos puramente semiológicos *(Romanticism,* pág. 174).

Cito con detalle el resumen que hace De Man (1972) del planteamiento de Barthes por varias razones. Primero, porque confirma nuestra sospecha acerca de que la lingüística de la literariedad es un factor determinante en la "explicación" de la aparición de las aberraciones ideológicas. La lingüística de la literariedad puede ser capaz de desmitificar aberraciones ideológicas y de explicarlas, pero dado que no puede hacerlo sin que su propio discurso esté sujeto a los factores que determinan la inevitabilidad de las aberraciones ideológicas, no puede sino re-producir esas aberraciones en su propio discurso. La incapacidad de Barthes para limpiar[20] su propio discurso "científico" de "implicaciones referencialmente aberrantes" significa que la "aberración ideológica" no es algo que venga de "fuera" del lenguaje, sino de dentro de él, a su irreducible función referencial y a su inevitable aberración. Si preguntamos qué hay en la referencia, en la fun-

---

[20] Para las ideas de De Man acerca de "alguna higiene semiológica preventiva", véase "Semiology and Rhetoric", en *Allegories of Reading,* New Haven, Yale University Press, 1979, pág. 6. Las siguientes referencias a *Allegories of Reading* aparecerán como *Allegories,* seguidas por el número de la página.

ción referencial, que la vuelve inevitable e inevitablemente aberrante —qué es lo que convierte la re-fenomenalización de la referencia y, por tanto, la ideología, en algo inevitable incluso para la lingüística más "no-fenomenal"—, tenemos ya bastante respuesta en la caracterización que De Man hace de la dificultad de Barthes en términos de la inhabilidad para leer su propio discurso (a causa de la incapacidad de "dar cuenta" de sus propias aberraciones referenciales). "Una ciencia incapaz de leerse a sí misma" no puede en efecto llamarse ciencia, sino *alegoría* de la ciencia. Y aquí se trata claramente de una alegoría, de una "explicación", de su incapacidad para leer la narración, la "explicación", de su (legitimada) "ciencia" desmitificante. Y puesto que los objetivos de su desmitificación, desenmascaramiento u operación son las fenomenalizaciones injustificadas de la referencia realizadas por los tropos, por la dimensión retórica del lenguaje, es por supuesto la retórica, los tropos, la dimensión retórica de cualquier y de todo discurso dismitificante, lo que la convierte en una alegoría de la imposibilidad de leer —y más precisamente, como dice la página 205 de *Allegories of Reading*, una alegoría de la ilegibilidad de la "narración anterior", es decir, la narración de "un tropo y su deconstrucción". Hemos llegado (aunque de forma tortuosa) al *tercer* sentido de "explicación", de cómo la lingüística de la literariedad puede ser un factor determinante en la explicación de las aberraciones ideológicas: es decir, ella puede ser tal cosa sólo como una "explicación", un relato, una narración, una alegoría de (la imposibilidad de) la lectura y nunca como una "ciencia" o un discurso crítico transparente a sí mismo que pudiera "dar cuenta" de la ideología "haciendo el balance" del debe y el haber sin dejar restos.

Esa explicación de las aberraciones ideológicas que se convierte en una alegoría de (la imposibilidad de) la lectura no resulta sorprendente a los lectores de *Allegories of Reading*, pero es necesario subrayar en este punto que la inevitable aberración de la función referencial, su inevitable fenomenalización e ideologización en y a través de los tropos, de la dimensión retórica del lenguaje, es algo que en buena medida forma "parte de" la referencia, de un "momento" de la función referencial. Podemos encontrar esto de una forma más condensada en unas pocas páginas del ensayo *Social Contrac* ("Promises [Social Contract]") en *Allegories of Reading*. De acuerdo con este ensayo, la referencia "es la aplicación de un potencial general e indeterminado de signifi-

cado a una unidad específica" *(Allegories,* pág. 268). Este potencial general indeterminado de significado es la gramática, "el sistema de relaciones que genera el texto y que funciona independientemente de su significado referencial" *(Allegories,* pág. 268), y "así como no se puede concebir un texto sin gramática, ninguna gramática es concebible sin la suspensión del significado referencial" *(Allegories,* págs. 268-269), la verdadera "aplicación" o *determinación* del potencial de significado general, indeterminado y no-referencial de la gramática "a una unidad específica" —por ejemplo, la referencia, la función referencial necesaria para la "generación" de un texto— significa que "cada texto genera un referente que subvierte el principio gramatical al que debía su constitución" *(Allegories,* pág. 269). En otras palabras, hay una "incompatibilidad fundamental entre gramática y significado" *(Allegories,* pág. 269), y esta "divergencia entre gramática y significado referencial es lo que llamamos dimensión figurada del lenguaje" *(Allegories,* pág. 270). La explicación de De Man no podría ser más clara y precisa: los textos se generan por la *determinación* de la referencia, que, sin embargo, diverge necesariamente de y "subvierte" el potencial de significado *in*determinado, general, *no*-referencial, la gramática en fin, sin la que el texto no podría, en primer lugar, "llegar a ser". Y la necesidad de esta divergencia o subversión es "lo que llamamos" la dimensión figural del lenguaje, es decir, la retórica. En resumen, la retórica, la dimensión retórica del lenguaje, es un momento necesario *de* la referencia, de la producción por parte del texto de la función referencial "misma". Del mismo modo que el "momento" de la referencia que produce necesaria e inevitablemente una referencia aberrante, la dimensión retórica del lenguaje es también lo que convierte el "texto" en "algo" que no podemos "definir" sino sólo "llamar": "Llamamos texto a toda entidad que puede ser considerada desde esta doble perspectiva: como un sistema gramatical generativo, abierto, y como un sistema figurado clausurado por una significación trascendental que subvierte el código gramatical al que el texto debe su existencia. La 'definición' del texto afirma también la imposibilidad de su existencia y prefigura las narraciones alegóricas de esta imposibilidad" *(Allegories,* pág. 270). Lo que vale para "texto" en este pasaje vale también para "lo que llamamos ideología" en "The Resistance to Theory", y es la razón por la que la lingüística de la literariedad, que es un "factor determinante" en la explicación de aberraciones ideológicas, puede ser también única-

mente una "explicación" alegórica *de* la imposibilidad de definir o determinar la ideología —excepto en y como un texto para ser leído alternativamente en otra alegoría, una alegoría de... otra... de. La potencial tartamudez no es en este caso un juego con el "significado" de *alegoría —allos + agorein,* lo otro que habla, hablar de lo otro—, sino una "conclusión" necesaria que se puede extraer de todo lo que hemos estado diciendo hasta aquí. Sobre todo —en el caso de *lo que llamamos* ideología, *lo que llamamos* dimensión figural del lenguaje, *lo que llamamos* texto, y, podríamos añadir, *lo que llamamos* lenguaje— si preguntamos de qué son alegorías estas alegorías, la respuesta más "directa" tendría que ser que son alegorías de la referencia, que es lo mismo que decir que son "alegorías de *de",* puesto que "de" es el verdadero soporte de la función referencial, la función de "retorno" "misma". Nuestra repetición tartamudeante "alegorías de *de"* sugeriría, pues, todavía un cuarto (y "último") significado de la "explicación" que la lingüística de la literariedad como factor determinante puede realizar intencionalmente: la cuenta, el recuento, la numeración, la enumeración mecánicas, una por una, una tras otra, en orden, de las aberraciones ideológicas. Tal yuxtaposición o notación puramente "gramatical" (como en *gramma)* es, en efecto y finalmente, la única "explicación" *material (por* material, histórica) de las posibles aberraciones ideológicas (y es también la razón por la que es mejor explicación de las aberraciones ideológicas que el discurso de la economía que, en resumen, tiene que literalizar y reificar la "base económica" y cuyas "desmitificaciones" no pueden sino ser meras sustituciones de un tropo por otro, de una "conciencia" por otra, por ponerlo en los términos de *La ideología alemana.* En pocas palabras, ¡incluso la economía no es nunca suficientemente económica cuando se enfrenta a la economía del fenomenalismo y a la referencia que llamamos ideología!). Si esto es así, no es de extrañar que, como De Man lo expresa en el ensayo sobre Barthes, "la mente no pueda permanecer impasible en una mera repertorización de sus propias aberraciones recurrentes; está destinada a sistematizar sus propias autopenetraciones negativas en categorías que por lo menos tienen la apariencia de la pasión y la diferencia" *(Romanticism,* pág. 175). Hay mucho que leer en estas palabras, pero querríamos hacer hincapié sólo en el hecho de que la mente está *destinada* a hacerlo —no tiene elección, es algo necesario e inevitable, puesto que se trata de la irreducible función referencial, de su inevitable

fenomenalización en el medio de los tropos, y de la producción de aberraciones referenciales, como, por ejemplo, la ideología. Ello sucede y tiene que suceder siempre que denominemos algo, cualquier cosa —llámese "ideología", "dimensión figural del lenguaje", "texto", o incluso "alegoría" ("podemos llamar a tales narraciones [...] *alegorías" [Allegories,* pág. 205])— y tratemos de explicarlo en una narración: "Una narración cuenta incesantemente la historia de su propia aberración denominativa y sólo puede repetir esta aberración en distintos niveles de complejidad retórica" ("Self [Pygmalion]", *Allegories,* pág. 162).

Exceso de rigor

> If it indeed reaches dead ends and breaking points, it does so by excess of rigor rather than for lack of it. ("Pascal's Allegory of Persuasion")

La caracterización de la "explicación" de De Man como una repertorización, repetición, enumeración o numeración tartamudeante de las aberraciones referenciales (por ejemplo, ideológicas) nos devuelve al proyecto de *Aesthetics, Rhetoric, Ideology* y a su especificidad en relación con la obra previa de De Man. Nuestro intento de explicar, o al menos de dar cuenta de, la "relación" entre la referencia y la retórica en la "definición" que De Man da de ideología (como la confusión de la referencia con el fenomenalismo) y su conclusión en las "alegorías de la referencia" vincularía ciertamente este proyecto a *Allegories of Reading.* Sin embargo, hay en las "alegorías de la referencia" que constituyen el presente volumen una especificidad que lo distingue del análisis crítico-lingüístico de *Allegories of Reading.* Una manera de formular este rasgo distintivo es volviendo una vez más a "The Resistance to Theory" y a su caracterización de "el más familiar y general de los modelos lingüísticos, el clásico *trivium,* que considera a las ciencias del lenguaje compuestas por la gramática, la retórica y la lógica (o la dialéctica)" en su relación con "el *quadrivium* que cubre las ciencias no verbales del número (aritmética), del espacio (geometría), del movimiento (astronomía) y del tiempo (música)" *(Resistance,* pág. 13). Para decirlo directa aunque un poco prolépticamente: mientras el proyecto de *Allegories of Reading* viene por el lado del *trivium* —las ciencias del lenguaje—, el de *Aesthetics, Rhe-*

toric, Ideology, viene por el lado del *quadrivium* —las ciencias no-verbales, matemáticas. Esto requiere una explicación. En la medida en que los análisis de *Allegories of Reading* se centran en la forma en que la retórica, la dimensión retórica del lenguaje, viene siempre a interferir "entre" la gramática y la lógica, haciendo por tanto imposible cualquier pasaje fácil, continuo entre las estructuras formales y la (universalidad del) significado de los textos, estos análisis serían demostraciones de la inestabilidad del modelo lingüístico del *trivium* (en tanto modelo de lenguaje). Se trate de mostrar cómo la dimensión retórica interfiere siempre con el intento de establecer modelos tropológicos cerrados de lenguaje —por ejemplo, muy programáticamente, en "Semiology and Rhetoric"[21]— o se trate de poner de relieve cómo la función performativa (o "retórica performativa", como la llama De Man en ocasiones) no co-existe fácilmente con las demandas epistemológicas y seguras de verdad, se puede decir de la mayor parte de los ensayos de *Allegories of Reading* que eligen el *trivium* como su dominio. El hecho de que la mayor parte del tiempo pongan su atención en textos "literarios" y que incluso los textos "teoréticos" que tratan sean, sobre todo, textos "híbridos" o "semi-literarios" —más que textos de filosofía sistemática como tratados de lógica o epistemología— cuadra con esta observación. Por otra parte, los textos contenidos en *Aesthetics, Rhetoric, Ideology* provienen claramente del otro lado de las artes liberales, y no sólo por razones temáticas —es decir, no sólo porque la mayor parte de ellos hablan "de" textos que ocupan un lugar determinado en los sistemas filosóficos. Tales textos provienen del lado del *quadrivium* en el sentido más particular de que sus discusiones de la categoría de lo estético se ocupan de la relación entre lo estético y la epistemología[22]. En efecto, como ya se ha sugerido más arri-

---

[21] Véase mi "Ending Up/Taking Back (With Two Postscripts on Paul de Man's Historical Materialism)", en *Critical Encounters: Reference and Responsibility in Deconstructive Writing*, Cathy Caruth y Debora Esch, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, págs. 11-41.

[22] Según la apertura del seminario de De Man en 1982 "Aesthetic Theory from Kant to Hegel": "Este curso forma parte de un ciclo sobre la teoría estética en torno a Hegel. Los cursos precursores incluyen: 'Hegel's Aesthetics' and 'Hegel and English Romanticism'.

"Estamos interesados en lo estético en tanto categoría filosófica —'categoría' en el sentido aristotélico. Como categoría, no es algo respecto a lo que uno pueda estar a favor o en contra; no está abierto a la valorización. También esta-

ba, la estética, la categoría de lo estético, es un modo de discurso filosófico riguroso que pretende fundamentar su propio discurso en principios internos a su sistema y, por ello, clausurarlo como *sistema;* es decir, como lógica. La estética filosófica es el intento de verificar que una ciencia del lenguaje tiene que ser una lógica (algo que la "teoría literaria", con su "lingüística no-fenomenal", pone necesariamente en cuestión). La lógica, como De Man lo resume en "The Resistance to Theory", suministraría el "vínculo" entre el *trivium* y el *quadrivium:*

> En la historia de la filosofía, esta conexión se logra tradicionalmente, así como sustancialmente, por medio de la lógica, el área donde el rigor del discurso lingüístico sobre sí mismo corre parejo con el rigor del discurso matemático sobre el mundo. La epistemología del siglo XVII, en el momento en que la relación entre la filosofía y las matemáticas es particularmente estrecha, presenta al lenguaje de lo que llama geometría *(mos geometricus),* y que de hecho incluye la homogénea concatenación de espacio, tiempo y número, como modelo único de coherencia y economía. El razonamiento *more geometrico* se dice que es "prácticamente el único modo de razonamiento que es infalible, porque es el único que se adhiere al método verdadero, mientras que todos los otros

---

mos interesados en la relación que la categoría de lo estético mantiene con las cuestiones de epistemología en la tradición general filosófica existente.

"Y también en los elementos de filosofía crítica que envuelve un análisis de una variedad de categorías en contra de una verdad y falsedad epistemológicas.

"La filosofía crítica es aquí, pues, el examen de las categorías en términos de cuestiones de epistemología.

[...]

"Lo que tenemos aquí es un tema filosófico explícito: la relación de la categoría de lo estético con la epistemología. La cuestión implícita es la relación de la categoría de lo estético con la teoría del lenguaje.

"'Lenguaje' significa consideraciones sobre el signo, el símbolo, el tropo, la retórica, la gramática, etc.

"Así pues, la relación de la categoría de lo estético con la teoría del lenguaje es implícita pero *ungedacht:* el lugar de la teoría del lenguaje está inarticulado —está inscrito en otras preocupaciones.

"Nuestro objetivo, pues, será una crítica de la *Kritik* en términos de categorías lingüísticas. Nuestro interés residirá en cómo Kant usa la gramática y el otro, y en ver (dado que soy yo el que da este curso) si existe una tensión entre la formulación explícita y el uso de los tropos, o entre las tesis explícitas y las asunciones implícitas sobre el lenguaje."

> participan, por necesidad natural, de un grado de confusión del que sólo las mentes geométricas son conscientes". Esto es un ejemplo claro de la interconexión entre una ciencia del mundo fenomenal y una ciencia del lenguaje concebida como lógica definicional, como condición previa para un razonamiento axiomático-deductivo y sintético correcto. La posibilidad de tal libre circulación entre la lógica y las matemáticas tiene su propia, compleja y problemática historia, así como sus equivalencias contemporáneas con unas matemáticas y una lógica diferentes. Lo que importa para nuestro argumento presente es que la articulación de las ciencias del lenguaje con las matemáticas representa una versión particularmente convincente de una continuidad entre una teoría del lenguaje, como la lógica, y el conocimiento del mundo fenomenal al que las matemáticas dan acceso. En este sistema, el lugar de la estética está prefijado en el modelo del *trivium* y no es de ningún modo ajeno a él, si la prioridad de la lógica no se cuestiona *(Resistance,* pág. 13).

La presentación que De Man hace de la epistemología del siglo XVII como un ejemplo de cómo la lógica llevaría a cabo la "unión" entre el *trivium* y el *quadrivium* —dado que es el "área donde el rigor del discurso lingüístico sobre sí mismo corre parejo con el rigor del discurso matemático sobre el mundo"— y su cita de "De l'esprit géométrique" de Pascal, ayuda a explicar lo que está en juego tratándose de lo epistemo-lógico. Lo que el discurso de la epistemología desearía es ser capaz de construir un modelo lógico para fundamentarse y verificarse a sí mismo de forma tan rigurosa como la lógica definicional auto-verificante de las ciencias matemáticas. Así es como el rigor del discurso lingüístico sobre sí mismo podría "correr parejo" con el rigor del discurso matemático sobre el mundo. Si en el siglo XVII el "método geométrico" se mantuvo como modelo del discurso epistemológico, ello se debe a que este discurso propio del método como lógica definicional sería precisamente *no*-referencial, o, mejor aún, *auto*-referencial, lo suficiente como para *no* dejar un resto de referencia o de "aberraciones referenciales" de las que nos hemos estado ocupando anteriormente (no resultaría sorprendente, incluso para los formalistas delirantes, el que si se entiende que el discurso "literario" es auto-referencial, entonces ¡el discurso matemático sería el lenguaje más "literario" de todos!). En otras palabras, el discurso de la epistemología pretendería ser capaz de libe-

rarse a sí mismo de una referencia aberrante —por ejemplo, en última instancia, de la dimensión retórica del lenguaje— a través del hecho de basarse en el modelo "lingüístico" (por ejemplo, lógico) de las ciencias matemáticas. No es ningún milagro, pues, que en tal sistema el "lugar de la estética" —o, añadiríamos, un "momento estético", un momento de estetización— esté predeterminado, ya que la estética es, como sabemos, el lugar donde una lógica rigurosa evitaría, reprimiría, desplazaría o transformaría la irreducible función referencial del lenguaje, su inevitable fenomenalización en tropo, y su producción de aberraciones referenciales, ideológicas. Sin embargo, como hemos dicho, estos discursos filosóficos no pueden hacer eso sin *des*-estabilizar la categoría de lo estético —desde el momento en que sólo pueden "fundamentar" sus sistemas tropológicos recurriendo a factores y funciones del lenguaje que resisten la fenomenalización— y desembocar en un materialismo radical irreducible a la cognición fenomenal del juicio estético. Debe añadirse a ello el hecho de que De Man comprende y formula el proyecto de la deseada articulación de la estética y la epistemología, y el de su "fracaso" o *des*articulación, en los términos de la problemática de la epistemología del siglo XVII (lo cual, por supuesto, no es sorprendente, puesto que tanto Kant [especialmente] como Hegel lo asumen para resolver el problema que habían heredado del pensamiento del siglo XVII). La explicación que lleva a cabo De Man de lo sublime matemático de Kant como un intento de articular el número con la extensión —que llega a "funcionar" sólo como un sistema tropológico que no puede clausurarse a sí mismo y produce necesariamente lo "sublime dinámico" de un "modelo" performativo de lenguaje— sería un ejemplo obvio; pero incluso su lectura de lo sublime en Hegel tiene lugar contra el fondo de los principios y problemas del *quadrivium*. Éste es también el caso del ensayo que abre el volumen *Aesthetics, Rhetoric, Ideology* —"The Epistemology of Metaphor"— con su tratamiento del "tema" de "la retórica y la epistemología" en Locke, Condillac y Kant. Pero el texto más explícitamente centrado en la cuestión de un discurso epistemológico que es capaz de modelarse a sí mismo sobre el discurso de las matemáticas es la primera parte del segundo ensayo: "Pascal's Allegory of Persuasion". Este ensayo serviría como una especie de "llave" para comprender el proyecto de *Aesthetics, Rhetoric, Ideology*. No sólo actúa éste como un puente entre los "temas" de "la retórica y la epistemología" y los de "la

retórica y la estética"[23], sino que también ofrece un ejemplo "temprano" (1979) del texto que produce lo que De Man llama brevemente "materialidad". Al hacer esto, dicho ensayo puede considerarse el mejor ejemplo de lo que hemos llamado "alegorías de la referencia" —desde el punto de vista del *quadrivium*.

"Pascal's Allegory of Persuasion" se representa totalmente en el espacio entre sus palabras de apertura —"los intentos de *definir* la alegoría topan una y otra vez con una serie de problemas predecibles [...]"— y las que cierran —"[...] es lo que *llamamos* alegoría" (la cursiva es mía). En efecto, este ensayo pone de manifiesto que los problemas predecibles en los intentos de definir la alegoría son de tal calibre que convierten en imposible toda "definición" y nos dejan, en cambio, ante el hecho de que al ser de la alegoría sólo lo podemos "llamar". Que estos problemas predecibles son, por una parte, el "*status* referencial" de la alegoría, y, por otra, "una recurrente ambivalencia en la valorización estética [de la alegoría]" sitúa de forma muy precisa la problemática del ensayo dentro del espacio de nuestras preocupaciones: entre "la retórica y la epistemología" y "la retórica y la estética". Tomemos en principio el primer "tema", puesto que, como ya sabemos, dicho primer tema nos devolverá demasiado predeciblemente al segundo —en un orden numérico, como si dijéramos, uno por uno. "¿Qué hay", pregunta De Man al principio, "en una epistemología rigurosa que vuelve imposible decidir si su exposición es una prueba o una alegoría?" Que la *exposición* de la epistemología rigurosa sea lo que hace imposible decidirla como prueba o alegoría nos ofrece ya una indicación acerca de dónde reside el problema: éste, por supuesto, "tiene que ver" con el pro-

---

[23] "Rhetoric and Aesthetics" era el título de las series de conferencias Messenger que De Man dio en Cornell en febrero y marzo de 1983. Los títulos de las conferencias fueron anunciados del siguiente modo:

I. Anthropomorphism and Trope in Baudelaire
II. Kleist's Über das Marionettertheater
III. Hegel on the Sublime
IV. Kant on the Sublime
V. Kant and Schiller
VI. Conclusions

"Kant on the Sublime" se titulaba "Phenomenality and Materiality in Kant" cuando De Man lo escribió. "Conclusions" era la conferencia sobre "La tarea del traductor" de Benjamin, ahora incluida en *The Resistance to Theory*.

pio discurso de la epistemología, con el *status* referencial (y, por ello, retórico) de su propio lenguaje de definición y prueba. La "epistemología rigurosa" en cuestión se encuentra en la primera parte de un texto de Pascal titulado *Réflexions sur la géométrie en général; De l'esprit géométrique et de l'art de persuader,* traducido como "The Mind of the Geometrician" en la versión inglesa que emplea De Man. "De l'esprit géométrique" comienza su exposición en términos clásicos y claros: haciendo una distinción entre definiciones nominales y reales, *définition de nom* y *définitions de chose.* La ventaja del método geométrico, de acuerdo con Pascal, es que éste reconoce únicamente definiciones nominales, "dando un nombre sólo a esas cosas que han sido claramente designadas en unos términos perfectamente conocidos". La definición nominal sería un simple proceso de denominación, "un tipo de taquigrafía", dice De Man, "un código libre y flexible usado por razones de economía para evitar repeticiones molestas, y que de ningún modo influye en la cosa misma, en su sustancia o en sus propiedades". Si "a todo número que es divisible por dos sin resto lo llamamos número par", esto es una definición nominal, geométrica, dice Pascal, "porque, después de haber designado claramente una cosa —por ejemplo, todo número divisible por dos sin resto— le damos a esta cosa un nombre del que excluimos cualquier otro significado que pueda tener, con el fin de aplicarle sólo el significado de la cosa indicada"[24]. En otras palabras, con las definiciones nominales sabemos en todo momento de lo que estamos hablando porque ello equivale a un simple proceso de nominación cuya designación es clara e inequívoca. Si existiera alguna duda acerca de lo que un "número par" designa, podríamos siempre reiterar su definición. El sistema de definiciones nominales sería un sistema semiótico cerrado, *no*-referencial en el sentido de que sus signos no nos devuelven a algo fuera de sus sistemas de uniones arbitrarias, convencionales entre la "cosa" y el "nombre", o, mejor, auto-referencial en el sentido de que sus términos, unidades o nombres siempre conducen a otras unidades o nombres constituidos no por alguna esencia o sustancia, sino únicamente por su relación (o *désignation)* clara, determinada y determinable con otros términos internos del sistema. ¿Qué

---

[24] Blaise Pascal, "The Mind of the Geometrician", en *Great Shorter Works of Pascal,* trad. de Emilie Caillet, Philadelphia, Westminster Press, 1948, pág. 190.

podría ser más claro? Las definiciones reales *(définitions de chose)*, por otro lado, no son definiciones en absoluto sino más bien axiomas, proposiciones que necesitan ser probadas porque preguntan acerca de la existencia y la naturaleza de las cosas fuera de, distintas de, el sistema sígnico de las definiciones mismas. Más que ser no- o auto-referenciales, las definiciones reales son claramente referenciales, nos llevan o nos devuelven a algo distinto de las relaciones entre signos en la medida en que tratan de decir algo sobre la naturaleza de la *cosa* significada por el signo (por tanto, pueden ser contradichas, no son "libres", pueden ocasionar confusiones, etc.). El geómetra, con el fin de saber de qué se está hablando, debe ser capaz de mantener separadas las definiciones reales y las nominales. Pero ¿puede realmente hacer eso?

Como podríamos anticipar, la respuesta es: "No por mucho tiempo." Tan pronto como la distinción entre definiciones reales y nominales es instituida —o "enunciada", como dice De Man— tropieza con problemas a causa del hecho de que Pascal tiene que introducir en su discurso epistemológico lo que llama "términos primitivos". Estos términos son tan básicos y tan elementales que no pueden ser definidos. No necesitan y no deberían ser definidos, porque son claros como el día, tan perfectamente inteligibles como la luz natural e "incluyen los topoi básicos del discurso geométrico, como por ejemplo el movimiento, el número y la extensión". En el discurso geométrico, los términos primitivos son "co-extensivos" con las definiciones nominales porque su designación, de acuerdo con Pascal, sería tan clara y tan indiscutible como la de las definiciones nominales. Sin embargo, la verdadera complicación pascaliana en cuanto a la "definición" de los términos primitivos surge porque Pascal no toma la ruta dogmática. En el caso de los términos primitivos, insiste, no se trata de que todos los hombres compartan la misma idea acerca de la naturaleza o esencia de la cosa designada, sino únicamente la *relación* entre el nombre y la cosa: por ejemplo, al oír la palabra "tiempo" "todos vuelven (o dirigen) la mente hacia el mismo objeto *(tous portent las pensée vers le même objet)*". Pueden no estar de acuerdo respecto a lo que es el tiempo o respecto a la "naturaleza" del tiempo, pero cada vez que oyen o dicen "tiempo", su pensamiento, su mente, son llevados hacia el mismo objeto. El hecho de que Pascal tenga que usar una figura —todas las mentes *dirigidas* hacia el mismo sitio— suministra a De Man el primer punto decisivo de su lectura, puesto que es bastante claro que el

término negativo *no* es un signo constituido por su relación con otro signo —no como una definición nominal— sino más bien un tropo: "Aquí la palabra no funciona como un signo o un nombre, como sucedía con la definición nominal, sino como un vector, un movimiento direccional que es manifiesto sólo como giro, dado que el objetivo hacia el que se vuelve permanece desconocido. En otras palabras, el signo se ha convertido en un tropo, en una relación sustitutiva que tiene que proponer un significado cuya existencia no puede ser verificada, pero que confiere al signo una inevitable función significante. La indeterminación de esta función se debe a la expresión figural 'porter la pensée', una figura que no puede ser explicada en términos fenoménicos." Que el signo sea aquí "un vector" o un "movimiento direccional" que puede manifestarse a sí mismo sólo como un giro o un tropo significa, en resumen, que la determinación de su función referencial, de retorno, tiene lugar necesaria e inevitablemente como tropo, y además como tropo fenomenalizante. En otras palabras, ha adquirido, o se ha "conferido" a sí mismo, una "función significante", como dice De Man, cuya función tiene que ser comprendida de forma muy precisa en términos de la distinción saussureana entre la "significación" y el "valor" de una expresión dada (la significación siempre lleva al contexto, al contexto referencial, de una expresión —y es equivalente al cambio de un dólar por una determinada cantidad de pan—, mientras que el valor es puramente intra-semiótico —y es como el cambio de un dólar por cuatro "quarters" o por 4,9 francos. Como siempre en el caso de Saussure, la distinción nos devuelve a la distinción fundante *langue/parole).* La conclusión de De Man es inevitable: "en el lenguaje de la geometría, la definición nominal y los términos primitivos son coextensivos, pero la función semántica de los términos primitivos está estructurada como un tropo. Como tal, adquiere una función significante que no controla ni en su existencia ni en su dirección". Si no puede controlar la función significante introducida en él por los términos primitivos, el discurso geométrico se convierte en un discurso referencialmente aberrante. Las consecuencias son considerables. Dado que se supone que los términos primitivos son coextensivos con el sistema de las definiciones nominales, dicho sistema es parasitado, contaminado desde el principio por definiciones *reales* y por la referencia potencialmente aberrante de sus tropos fenomenalizantes. Y habría una consecuencia más para el sistema de la definición nomi-

nal, para la definición inaugural *de* la definición nominal misma: fundamentalmente, que ésta puede tener lugar sólo gracias a, como, una *definición real*. Esto no debería constituir una sorpresa puesto que, después de todo, la verdadera institución de la distinción entre definición nominal y real tiene lugar necesariamente en virtud de la definición de una relación entre un sistema semiótico pretendidamente cerrado de definiciones nominales y un mundo indeterminado de naturalezas y esencias "fuera" de él que sería el objeto de las definiciones reales. Como la lectura de los términos primitivos demuestra, esta relación no puede ser controlada, la frontera entre definición nominal y definición real está ella misma dividida, perforada, ya que el mismo medio por el que extraemos el borde es, él mismo, una definición real (o un "término primitivo") que introduce una referencia aberrante (sobre el fondo de un tropo aberrante) en el sistema de las definiciones nominales. El resultado es que el sistema de definiciones nominales, como sistema de signos, no puede dar cuenta de sí mismo como sistema, es decir, como clausurado, porque no puede presentarse a sí mismo de forma homogénea como un sistema de signos. Está contaminado desde el principio, desde la primera definición de la definición nominal, por los tropos, por la función significante, y por la definición real[25].

Esto no significa, por supuesto, que el sistema del discurso epistemológico de Pascal y su "método geométrico" se desmorone o colapse bajo la presión de una "auto-deconstrucción". Por el contrario, se podría llegar a decir incluso que es el propio rigor de su discurso crítico (y el rigor de la explicación que De Man da de ello) —con su rechazo de las soluciones dogmáticas como las de Arnauld y Nicole en *La Logique de Port-Royal*[26]— el responsable del acontecer de los textos de Pascal, de su tener lugar como un acontecimiento histórico, material. Su "exceso de rigor" significa más bien que el *status* referencial/retórico del discurso epistemológico de Pascal es diferente de lo que los literalistas llaman filosofía o discurso filosófico —más como alegoría que como

---

[25] De nuevo, el *acto* de suspender la función referencial es ella misma referencial y deja huellas dentro del sistema así constituido.

[26] Véase *La critique du discours* de Louis Marin (París, Minuit, 1975) sobre la relación entre la epistemología de Pascal y la de la *Logique*. De Man sacó mucho provecho de su lectura del capítulo 8 de Marin y fue más allá.

prueba. En el caso de "la mente del geómetra" la complicación inicial de la lógica definicional deja inevitablemente huellas y un residuo dentro del discurso geométrico de la geometría pascaliana —podríamos llamarlo un residuo (material) de una referencia (aberrante) que hace del texto una alegoría. Un lugar donde este residuo es legible es en la refutación que hace Pascal del Chevalier de Méré, quien cuestionaría el principio de doble infinidad (pequeñez infinita y grandeza infinita) que subtiende el cosmos de Pascal y fundamenta el "vínculo necesario y recíproco" entre las dimensiones intramundanas de movimiento, número, espacio y tiempo. En resumen, lo que Méré hace es usar "el principio de homogeneidad entre espacio y número, que también es el fundamento de la cosmología de Pascal, para cuestionar el principio de pequeñez infinitesimal". Si es posible crear números a partir de unidades que en sí mismas están desprovistas de número (es decir, el *uno),* entonces es posible en el orden del espacio concebir una extensión constituida por partes que están ellas mismas desprovistas de extensión, "implicando por ello que el espacio puede estar constituido por una cantidad finita de partes indivisibles, más que de una infinidad de partes infinitamente divisibles". La tarea de Pascal es ardua: por un lado, tiene que disociar las leyes del número de las leyes de la geometría "demostrando que lo que es aplicable a la unidad indivisible del número, el *uno,* no es aplicable a la unidad indivisible del espacio"; pero, por otro lado, tiene también que suspender la separación entre número y espacio al mismo tiempo que la mantiene "ya que la homología subyacente del espacio y el número, el fundamento del sistema. no debe ser nunca fundamentalmente cuestionada" por razones teológicas. Pascal lleva a cabo lo anterior de forma bastante fácil al demostrar que el *uno,* a pesar de ser un no-número (nominalmente), "una definición nominal de no-número", es, sin embargo, también homogéneo respecto al sistema numérico dado que es de la misma "especie" que el número. En tal caso, la relación entre el *uno* y el sistema del número *no* sería como el de la relación entre lo "indivisible" de la extensión y el espacio, puesto que lo "indivisible" sería *heterogéneo* respecto al espacio como extensión. Una "unidad" de extensión que no puede ser dividida debe ser heterogénea respecto al orden de extensión, mientras el uno, al ser a la vez un número y un no-número, es (dialécticamente) homogéneo respecto al orden del número. La demostración de Pascal funciona bastante bien, pero ello es así porque ésta

reintroduce "la ambivalencia del lenguaje definicional", en la que el número nominalmente indivisible (el uno) se distingue del espacio *realmente* indivisible, "una demostración que Pascal puede realizar fácilmente, pero sólo debido a que las palabras clave de la demostración —indivisible, extensión espacial *(étendue)*, especie *(genre)* y definición— funcionan como definiciones reales y no como definiciones nominales" ("Pascal's Allegory"). Esta ambivalencia aparece de nuevo —y con efectos incalculables— en la segunda demostración de Pascal, en la que éste, a su vez, debe reparar la ruptura que ha introducido entre número y espacio incorporando un "elemento" *en* el orden del número que sería, no obstante, *heterogéneo respecto* al orden del número, de la misma manera que lo indivisible es heterogéneo respecto al orden del espacio como extensión. Este elemento es el cero, que, al contrario que el uno, es "de forma radical no un número, absolutamente heterogéneo respecto al orden del número". El cero, con sus equivalencias en el orden del tiempo y del movimiento —instante y éxtasis—, restablecería el vínculo necesario y recíproco entre las cuatro dimensiones intramundanas: "Al final del pasaje, se recupera la homogeneidad del universo, y el principio de simetría infinitesimal se establece de forma adecuada." Pero el precio de esta reconciliación es alto: "la coherencia del sistema aparece ahora como totalmente dependiente de la introducción de un elemento —el cero y sus equivalencias en el tiempo y el movimiento— que es él mismo completamente heterogéneo respecto al sistema y no forma parte de él". He aquí que el cero es otro momento de significación, de la función significante o de la función real, sin el que no podría existir "una teoría del lenguaje como signo o como nombre (definición nominal)". Merece la pena citar con detalle la difícil conclusión de De Man respecto al cero: "La noción del lenguaje como signo depende, y deriva de, una noción diferente en la que el lenguaje funciona como una significación a la deriva y transforma lo que nombra en la equivalencia lingüística del cero aritmético. Es como signo que el lenguaje es capaz de engendrar los principios de infinidad, género, especie y homogeneidad, que tiene en cuenta las totalizaciones sinecdóquicas; no obstante, ninguno de estos tropos podrían acontecer sin el borramiento sistemático del cero y su reconversión en nombre. No puede haber *uno* sin cero, pero el cero aparece siempre bajo la forma del uno, de (alguna)cosa *[(some)thing]*. El nombre es el tropo del cero. El

cero es siempre *llamado* uno, cuando es realmente innombrable, *'innommable'*."

La dificultad de este pasaje y del resumen que De Man hace de los efectos del cero se debe, en parte, al hecho de que su propia lectura, en su verdadero "exceso de rigor", ha introducido ella misma algo de "función significante" en su propio discurso que amenaza llevarlo, o más bien devolverlo, a una enumeración y espaciamiento más mecánico, repetitivo, tartamudeante, material. Ya que, a pesar de la aparente sugerencia de De Man —al menos al principio del pasaje— de que debemos entender la disrupción introducida por el cero como igual, o al menos semejante, a la disrupción del sistema de definición nominal por términos primitivos, lo que acontece aquí es mucho más amplio —tal como ya nos había sugerido la agitación tropológica del pasaje. Si "al final de la exposición más sistemática de la teoría de los dos infinitos [...] nos topamos *una vez más* con la ambivalencia de la teoría del lenguaje definicional, que encontramos al principio" (las cursivas son mías), la repetición de nuestro descubrir "una vez más" en el final lo que encontramos al principio tiene que ser entendida como una repetición con una diferencia —de hecho, como un recuento alegórico (y un reencuentro, cfr. los problemas previsibles que trata de definir la alegoría ¡"continúan reencontrándose" al principio del ensayo!)— en la que el "una vez" del "una vez más"[27] debería leerse como el "una vez" de "Érase una vez...," como si lo que encontramos "una vez más" y seguimos reencon-

---

[27] El autor comienza en este momento un "juego de palabras" en torno a la expresión *once again* consistente, entre otras cosas, en escindirla ("the 'one' of 'once again'", dice literalmente el texto) y en relacionarla paradigmáticamente con otra expresión, "Once upon a time...". Hemos traducido *once again* por "una vez más" con el fin de poder conservar algo de la escisión inglesa "original" ("el 'una vez' del 'una vez más'"), así como de la fórmula *Once upon a time...* ("érase una vez..."). El lector debe advertir la "transformación", la "pérdida" y la "ganancia" que la traducción española implica respecto al texto "original" inglés. Lógicamente, y es sólo un ejemplo, "érase una vez" no nombra en primer lugar el "once", sólo lo hace como complemento de un tiempo verbal que no existe literalmente en el "Once upon a time"; tampoco nombra, y es otro ejemplo, el "time" de esta expresión, del mismo modo que escinde la unidad "once" en la dualidad "una vez" y transforma el "again" en un "más". Véase para un análisis riguroso de esta misma problemática de la traducción del "once" y del "time": J. Derrida, *Schibbolet. Pour Paul Celan*, París, Galilée, 1986 *[N. del T.]*.

trando fuera el comienzo alegórico del "Érase una vez..." repetidas veces. ¿Qué es entonces lo que encontramos una vez más en la lectura del cero y en su disrupción de la posibilidad de un conocimiento fundamentado? Sea lo que fuere, *no* es el uno y no es *como* el uno, y explicar la diferencia del cero a partir del uno, o mejor, su *heterogeneidad* con respecto al uno, podría ayudarnos a dar cuenta de la genuina dificultad del "final" de De Man (y el finalizar *una vez más* "al principio"). El uno, debemos recordar, era de hecho un signo (o un nombre) *y* un tropo *a la vez:* es decir, el uno es claramente un signo como mero nombre otorgado a la "entidad que no posee las propiedades del número, una definición nominal del no-número"; pero, como entidad que "participa del número" y es homogénea respecto al sistema del número, el uno es un tropo sinecdóquico que da cuenta de la "totalización sinecdóquica de la infinitud". En otras palabras, la disociación que Pascal hace del número y el espacio, y la homogeneización respecto el uno del otro mediante la demostración de que el uno *no* es como lo indivisible de la extensión, se basa en la homogeneización que éste hace del uno con respecto al sistema del número. Y esta homogeneidad, deberíamos enfatizar, es la de un sistema semio-tropológico cerrado en el que la "línea" entre signo y tropo puede atravesarse gracias a los recursos dialécticos de la negación determinada, el "no-" de un no-número que es sin embargo de la misma especie que el número (un "no-" que sin duda alguna ya era el resultado de un "borramiento sistemático del cero", que *no* es una nada, *ni* una negación...).

Sin embargo, en primer lugar el cero no es un signo ni un tropo. Aunque el hecho de que De Man diga que el cero introduce una "función significante" en el orden del número y se refiera "al cero de la significación" pudiese sonar como un deber por nuestra parte de entenderlo a partir del modelo de los términos primitivos, deberíamos advertir que la función significante del cero es en realidad lo que De Man denomina "significación a la deriva". En otras palabras, esto podría ser perfectamente una función significante, pero es una función significante desprovista precisamente de su direccionalidad ya que "*sin* timón" su movimiento direccional no es sólo indeterminado sino también inexistente. En resumen, si el cero es un tropo, se trata de un tropo todavía más "primitivo" que aquél correspondiente a los términos primitivos: en el mejor de los casos, es un tropo para el tropo "mismo", o mejor para la siempre potencialmente aberrante

referencia que los tropos producen. Que el cero *no* sea tampoco un signo es incluso más evidente, puesto que es "por definición" (¿nominal o real? ¿o ambas cosas?) heterogéneo respecto al sistema del número, de la misma forma que lo indivisible es heterogéneo respecto al espacio. El cero, podría decirse, es un trozo de espacio o extensión introducida en el sistema del número considerado como un sistema sígnico; pero, por otro lado, es también un trozo de "signo puro" introducido en el sistema del número considerado como tropo sinecdóquico, ya que el cero no representa o "está en lugar de" algo o cualquier cosa que pudiera ser numerada o contada (al igual que en la demostración de Pascal, según la que "una casa más" *no* es en sí misma una ciudad, "aunque una ciudad esté hecha de casas que son de la misma especie que la ciudad, dado que siempre se puede añadir una casa a la ciudad y ésta sigue siendo una ciudad"). Si el cero altera el discurso de la geometría epistemológica de Pascal y el conocimiento de las "maravillas" de la naturaleza (al que dan acceso sus principios de la doble infinidad y de la homogeneidad del universo), altera asimismo su deseo de ser un sistema semio-tropológico totalizado. Para ser un signo *significa* demasiado (y demasiado poco); para ser un tropo *designa* demasiado (y demasiado poco).

Con esto recogeríamos por lo menos *algo* del significado contenido en la ambigua frase de De Man "el cero de la significación". Es decir, el problema con la "función significante" *del* cero no es que éste signifique (y que por tanto sea un tropo de) algo o nada —pues tan pronto como sucede esto, siempre se trata de algún nombre, algún *uno, alguna cosa,* que dicho cero significaría—, sino más bien que representa "verdaderamente" un "cero *de* significación". El cero significa únicamente la significación "misma"; en este caso, únicamente el intento imposible de tener un sistema numérico, en tanto sistema cerrado, en tanto sistema homogéneo semio-tropológico, el de "significar" de forma fidedigna lo que estaría fuera de él, el espacio, la extensión, el mundo fenomenal perceptible. En resumen, otra vez lo "indivisible" puede significar algo misterioso e imposible de captar en el espacio, pero el cero no significa nada excepto lo que es indefinible, bien nominalmente o bien a través del número. Por tanto, el cero desune, altera, interrumpe la homogeneidad entre el número como signo (definición nominal) y el número como tropo (definición real), en el caso del número, entre el uno como nominalmente no-número y el uno como sinecdóquicamente homogéneo res-

pecto al número. Es aquí donde el que De Man diga más tarde que el cero (como la ironía) es "un término que no es susceptible de una definición nominal o real" puede ser de alguna ayuda. El cero no es susceptible de una definición nominal (esto parece suficientemente evidente, puesto que ¿qué nombra? ¿de qué es signo? El cero es un "signo" de otra cosa distinta de un número, de "algo" fuera del sistema numérico, de algo que no puede ser explicado *en términos de número),* pero tampoco es susceptible de una definición real, ya que para ser una definición real, tendría que ser una demanda de la naturaleza y las propiedades de algo fuera del sistema numérico. Tendría que ser un *tropo* de algo, y en cambio se trata de un tropo de *nada,* pero no la nada *del* espacio en tanto la "nada" *del* número, la infinitud *no*-totalizable para el cerrado sistema tropológico signo/sinecdóquico que totalizaría la infinidad. Se le puede dar un nombre a la infinidad, pero este nombre no será definible *en términos de otros nombres;* y se puede significar la infinidad por medio de un tropo, pero este tropo no puede sino ser devuelto a (reinscrito en) el sistema signo/tropo que sólo puede significar "el *límite* de lo infinitamente pequeño, el casi cero que es el uno", tal y como De Man lo expresa. Si el cero no es ni un signo ni un tropo —y las dos cosas a la vez (un signo en el sistema numérico como tropo sinecdóquico; un tropo en el sistema numérico como definición nominal)— sino más bien una cifra, un contador o un marcador que hace el cruce de la "línea" entre signo y tropo (designación y significación) posible (e *im*posible, *excepto* por el recurso al cero), entonces ¿qué es el cero? Resulta claro que es precisamente eso: una cifra, un contador, un marcador, un simple instrumento o técnica de escritura, una notación, una inscripción, un "elemento" pre-semiológico y pre-figural de "lenguaje" que hace (im)posible el lenguaje como signo y como tropo —*une cheville syntaxique,* como escribe Derrida, "un conector sintáctico", o mejor "una clavija sintáctica"[28]. Si el cero introduce un poco de "espacio" en el número, como dijimos anteriormente, se trata más bien de una peculiar espacialidad —no la correspondiente al espacio como extensión, sino más bien la espacialidad, el espaciamiento de la escritura, el de la ins-

---

[28] Ésta es una frase que aparece en el contexto de la definición que da Derrida del indecidible. Véase Jacques Derrida, "La double séance", en *La Dissémination*, París, Seuil, 1972, pág. 250.

cripción, la completa exterioridad y otredad respecto a la designación y la inscripción de las letras inscritas. Así pues, se trata del cero como inscripción material, del cero como *cosa,* más que como signo o como tropo, que es la condición material (y, por tanto, histórica) del conocimiento basado en los principios de lo infinitesimal y homogéneo.

En el caso del cero no tenemos la función significante (tropo) que interfiere dentro de un sistema de signos, sino más bien "algo" que no es ni un signo ni un tropo y es (heterogéneamente) ambas cosas a la vez de forma que altera un sistema semio-tropológico. El mejor nombre (¿o tropo?) para este algo es una vez más el de "inscripción material", un poco de materialidad en (y de) el texto de Pascal que no puede sino ser re-producido (una vez más) en la explicación que De Man da de ello. En efecto, podríamos ir tan lejos como para decir que la lectura del cero que De Man lleva a cabo es el lugar o el momento en su texto donde su análisis va más allá de sus propias presuposiciones y anticipaciones para producir algo que sucede, un acontecimiento. Como resultado de ello, el acontecimiento histórico, material, se halla en el "origen" de los textos de *Aesthetics, Rhetoric, Ideology* —él mismo una inscripción material, cuyo tartamudeo de enumeración completamente mecánica es algo legible en la frase que dice a qué se refiere en este contexto "estamos diciendo verdaderamente": "decir entonces, como estamos diciendo realmente, que la alegoría (como narración secuencial) es el tropo de la ironía (como el uno es el tropo del cero), es decir algo bastante verdadero pero no inteligible, lo cual significa también que no puede ser puesto en funcionamiento como un instrumento de análisis textual" ("Pascal's Allegory").

El hecho de que lo que De Man diga lo que quiere decir aquí debiera interrumpirse a sí mismo con una clase de parábasis que llama la atención acerca del *acto* de decir —en la frase "como estamos diciendo realmente"— resulta más apropiado en el contexto de su propia "narración secuencial", ya que ha estado precisamente discutiendo los términos retóricos que "se acercan a la designación" de una disrupción como la del cero —por ejemplo, el anacoluto y la parábasis—, mientras se recuerda que la disrupción del cero no es tópica, que no puede ser localizada en un solo punto, y que por ello "el anacoluto está omnipresente o, en términos temporales y según la formulación deliberadamente ininteligible de Friedrich Schlegel, la parábasis es permanente". Si

lo que "estamos diciendo realmente" en la frase de De Man no es "inteligible" — tan ininteligible como la "definición" de la ironía de Schlegel (que, como el cero, no es susceptible de una definición real o de una nominal) como "permanente parábasis", la constante posibilidad de una disrupción de la inteligibilidad narrativa en cada "punto" de la línea narrativa— ello se debe a una cierta indeterminación, a una cierta aberración, de la referencia, puesto que la parábasis de "como estamos diciendo realmente" se refiere, devuelve, no sólo al ininteligible "algo" que sigue ("que la alegoría [...] es el tropo de la ironía [como el uno es el tropo del cero]"), sino también, inevitablemente, al mero acto de decir "mismo" —"Decir [...], como estamos diciendo realmente". Y esta referencia devuelta al acto de decir acaba diciendo más (¿o menos?) que algo tan idiomático y tan inocuo como "Decir, entonces, que...", e introduce una cierta aberración inexplicable porque el simple marcador que llama la atención sobre el acto de hablar está ya escrito en el "entonces" de la frase: "Decir *entonces,* como estamos diciendo realmente [...]." Si, por el momento, ignoramos la aparente mala puntuación —el pobre belga debería, después de todo, haber escrito: "Decir, entonces, [...]"—, ello equivale a decir algo ya batante peculiar: un balbuceo como "Decir, entonces, entonces...", que sólo se extiende (¿permanentemente?) si advertimos que el "realmente" puede también conllevar tal función simplemente marcadora. Parece no haber final para el poder auto-replicante de decir simplemente decir, sea lo que sea lo que uno quiere decir, siempre que uno dice algo o siempre que uno no dice nada en absoluto. La coma que falta tras "decir" sólo refuerza la locura de esta repetición mecánica, ya que insiste bastante clara y gramaticalmente en que lo que estamos diciendo realmente cuando decimos "decir entonces, como estamos diciendo realmente" es, en efecto, sólo "entonces" —en cuyo caso lo que estamos "realmente" diciendo *ahora* (como en *actuellement),* en el presente, es en efecto sólo una cierta extraña pasidad del decir "mismo" ("Decir entonces, entonces, entonces, entonces..."), como si todo lo que pudiéramos decir fuera una cierta disyunción entre el decir y él mismo, entre decir (entonces) y decir que... estamos diciendo (entonces). Y el hecho de que siempre que digamos todo lo que podamos decir ("entonces"), *no podamos* decir si estamos diciendo "entonces" como indicador temporal (o causal) o como mero marcador que llama la atención sobre el acto de decir, sólo acelera la vertiginosidad enloquecedo-

ra de nuestro predicamento. Pero por muy sobredeterminado y potencialmente vertiginoso que pueda ser el balbuceo de lo que estamos diciendo realmente, es bastante evidente lo que significa en el fondo: la narrativización de un balbuceo, por así decirlo, una alegoría de la referencia que siempre es necesariamente también una "alegoría irónica" y "el desmantelamiento sistemático, en otras palabras, del entendimiento" (*Allegories*, pág. 301). No obstante, lo más enloquecedor sea quizás el hecho de que nuestro decir todo lo que podamos decir (cuando decimos decir) no es *sólo* ininteligible (deliberadamente o de otra manera), sino también "lo suficientemente verdadero" —no "verdadero" o "la verdad", sino también "lo suficientemente verdadero", como decir "verdadero, en cierto sentido", o "verdadero, por así decir", o "verdadero, figurativamente hablando". La pregunta "¿cuán verdadero es 'lo suficientemente verdadero'?" es, por supuesto, una pregunta equivocada, aunque estamos destinados a formularla una y otra vez, y siempre una vez más. Es, en cualquier caso, una "Verdad" irónica, alegórica que "lejos de clausurar el sistema tropológico, [...] refuerza la repetición de su aberración" (*Allegories*, pág. 301). Como tal, dicha Verdad o, mejor, "lo (suficientemente) verdadero" es de hecho lo que sucede, materialmente, históricamente —un acontecimiento. No nos extrañe el que se produzca una resistencia a su lectura y un diferimiento de la misma por ahora y para siempre[29].

[29] Sobre la ironía como "permanente parábasis" y sobre el "lenguaje auténtico" en tanto lenguaje del "error, la locura y la estupidez ingenua", véase "The Concept of Irony".

La epistemología de la metáfora*

Las metáforas, los tropos, y el lenguaje figurativo en general han constituido un problema perenne y, a veces, una fuente reconocida de desconciertos para el discurso filosófico y, por extensión, para todos los usos discursivos del lenguaje, historiografía y análisis literario incluidos. Parece que la filosofía o bien tiene que renunciar a su constitutiva pretensión de rigor con el fin de llegar a un acuerdo con la figuralidad de su lenguaje, o bien tiene que liberarse completamente a sí misma de la figuralidad. Y si esta segunda posibilidad se considera imposible, la filosofía puede por lo menos aprender a controlar la figuración manteniéndola, por decirlo de alguna manera, en su lugar, delimitando los límites de su influencia y, consiguientemente, restringiendo el daño epistemológico que pueda causar. Éste es el intento que alienta tras los recurrentes esfuerzos por delinear las distinciones entre los discursos filosófico, científico, teológico y poético, e informa aspectos institucionales como la estructura departamental de escuelas y universidades. Dicho intento pertenece también a las ideas generalmente admitidas sobre las diferencias entre las distintas escuelas de pensamiento filosófico, los periodos y las tradiciones filosóficas, así como sobre la posibilidad de escribir una historia de la filosofía o de la literatura. Así, es costumbre asumir que el

---

* "La epistemología de la metáfora" fue publicado en un "Special Issue on Metaphor" de *Critical Inquiry* 5:1 (otoño de 1978), págs. 13-20. Todas las notas son de De Man, ligeramente modificadas.

sentido común de la filosofía empirista británica debe mucho de su superioridad sobre los excesos de cierta metafísica occidental a su habilidad para circunscribir, tal y como su estilo y su decoro demuestran, el poder potencialmente disruptivo de la retórica. "Los que escriben sobre el agua"[1], dice (con sarcasmo) un crítico literario contemporáneo en un reciente y polémico artículo, "marchan bajo la bandera de Hegel y la filosofía continental, mientras que la escuela [de crítica literaria] del sentido común no está satisfecha con ninguna filosofía, a menos que ésta sea la de Locke y la de un organicismo casero"[2].

La mención en este contexto de Locke no es, desde luego, ninguna sorpresa puesto que la actitud de Locke hacia el lenguaje y, especialmente, hacia la dimensión retórica del lenguaje, puede ser considerada ejemplar o, en cualquier caso, típica de una autodisciplina retórica culta. A veces da la sensación de que lo que más le habría gustado a Locke es el que le permitieran olvidarse completamente del lenguaje, por muy difícil que esto pueda resultar en un ensayo que tiene que ver con el entendimiento. ¿Por qué tendría uno que preocuparse por el lenguaje si la prioridad de la experiencia sobre el lenguaje es tan obvia? "Debo confesar, pues," escribe Locke en el *Essay Concerning Human Understanding*, "que cuando en principio empecé este discurso sobre el entendimiento, y un poco más adelante también, no se me hubiera ocurrido pensar que el atender a las palabras fuera necesario para dicho discurso"[3]. Pero, siendo como es él un escritor

---

[1] Geoffrey Hartman, autor al que pertenece este pasaje, se refiere textualmente a los "skywriters" que, en inglés, significa literalmente los aviones que, con fines publicitarios, forman palabras en el cielo con humo (es decir, la publicidad aérea). El uso que de este término hace Hartman es claramente metafórico y alude a los escritores preocupados fundamentalmente por la dimensión expresiva y retórica del lenguaje al margen del contenido y de las ideas. Por ello, su escritura es fatua y estando como está hueca desaparece sin mayor trascendencia al igual que sucede con las letras escritas con humo en el cielo, las cuales al cabo de un momento se desintegran, o (según la solución que hemos adoptado aquí) al igual que sucede con las letras que se dibujan sobre una superficie de agua *[N. del T.]*.

[2] Geoffrey Hartman, "The Recognition Scena of Criticism", *Critical Inquiry* 4:409 (invierno de 1977); ahora en G. Hartman, *Criticism in the Wilderness* (New Haven, Yale University Press, 1980).

[3] John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, John W. Yolton (ed.), 2 vols., Londres y Nueva York, Dutton, 1961, Libro 2, cap. 9, pág. 87. Las siguientes referencias aparecerán en el texto.

escrupuloso y soberbio, en cuanto llega al Libro 3 de su tratado, ya no puede ignorar por más tiempo la cuestión:

> Pero cuando habiendo tratado lo referido a la composición y a la originalidad de nuestras *ideas*, empecé a examinar la extensión y la certeza de nuestro conocimiento, hallé que éste tenía una conexión tan cercana con las palabras que, a menos que su fuerza y forma de significación fueran muy bien observadas desde el primer momento, poco podría ser dicho de forma clara y pertinente en cuanto al entendimiento, el cual, estando muy familiarizado con la verdad, tiene que ver constantemente con proposiciones. Y aunque su destino eran las cosas, se debía en su mayor parte tanto a la intervención de las palabras que éstas parecían poco separables de nuestro entendimiento general. Al menos éstas se interponen de tal manera entre nuestro entendimiento y la verdad que éste toma en consideración y aprehende que, como el *medium* a través del que desfilan los objetos visibles, su oscuridad y su desorden muy pocas veces no ponen ante nuestros ojos un velo y se imponen sobre nuestros conocimientos. [Libro 3, cap. 9, págs. 87-88.]

Tampoco hay ninguna duda en cuanto a qué es eso que hay en el lenguaje que lo vuelve nebuloso y ofuscante: se trata, en un sentido muy general, del poder figurativo del lenguaje. Este poder incluye la posibilidad de emplear el lenguaje de forma seductora o engañosa en discursos persuasivos, así como en tropos intertextuales como la alusión, en los que se da un juego complejo de sustituciones y repeticiones entre textos. El siguiente pasaje es famoso, aunque siempre merece una cita extensa:

> Puesto que el ingenio y la fantasía hallan en el mundo más hospitalidad que la verdad seca y el conocimiento verdadero, los tropos y las alusiones, tal y como se dan en el lenguaje, difícilmente serán considerados como un *abuso* o *una* imperfección de éste. Confieso que, en los discursos en los que buscamos más el placer y el gusto que la información y la educación, tales ornamentos raramente pueden ser considerados como faltas. Sin embargo, si hablamos de las cosas tal como son, debemos admitir que todo el arte de la retórica, excepto lo que en ella se refiere al orden y la claridad, todas sus aplicaciones artificiales y figurativas de las palabras que la elocuencia ha inventado, no sirven sino para insinuar *ideas* equivocadas, excitar las pasiones y, por ello, descarriar el juicio, de modo que son, sin duda, trampas perfectas; y, en con-

> secuencia, por muy loables y admisibles que la oratoria los quiera presentar en las arengas y en los foros populares, tienen que ser completamente evitados en todos los discursos que pretendan informar o instruir y, allí donde haya interés por la verdad y el conocimiento, no deben ser pensados sino como grandes faltas atribuibles bien al lenguaje, bien a la persona que haga uso de ellos. Es superfluo dar noticia aquí acerca de cuáles y cómo son algunos de ellos; los libros de retórica que tanto abundan en el mundo instruirán a aquellos que quieran ser informados. Yo sólo puedo hacer la observación de cuán poco es el cuidado y la preocupación de la humanidad por la preservación y la enseñanza de la verdad y el conocimiento, pues son preferidas y encomiadas las artes de la falacia. Resulta evidente cómo muchos hombres desean engañar y ser engañados, puesto que la retórica, ese poderoso instrumento de error y fraude, tiene sus profesores oficiales, es públicamente enseñada y siempre ha disfrutado de una gran reputación. No me cabe duda que se pensará en mí en términos de descaro, si no de brutalidad, por haber dicho todo esto contra ello. La *Elocuencia*, como el sexo bello, tiene una belleza demasiado dominante como para sufrir alguna vez el que se hable en su contra. Y resulta vano encontrar faltas en esas artes del engaño mientras los hombres hallen placer en ser engañados. [Libro 3, cap. 10, págs. 105-106.]

Nada podría ser tan elocuente como esta denuncia de la elocuencia. Es claro que la retórica es algo que se puede decorosamente consentir en la medida en que se sepa adónde pertenece. Como una mujer, a la que de hecho se parece ("como el sexo bello"), es hermosa siempre y cuando sea mantenida en su lugar. Fuera de lugar, entre los asuntos serios de los hombres ("si hablamos de las cosas tal como son"), es un escándalo disruptivo —como la aparición de una verdadera mujer en un club de hombres donde sólo sería tolerada como una pintura, preferiblemente desnuda (como la imagen de la Verdad), enmarcada y colgada sobre un muro. Hay poco riesgo epistemológico en un pasaje florido, ingenioso sobre el ingenio como éste, excepto quizá que puede ser tomado demasiado seriamente por subsiguientes lectores poco inteligentes. Pero, cuando en la página siguiente, Locke habla del lenguaje como de un "conducto" que puede "corromper las fuentes del conocimiento que están en las cosas mismas" y, peor aún, "romper o detener las cañerías a través de las que es conducido al uso público", entonces este lenguaje, no de poéticas

"flautas y timbales" sino de mañosos fontaneros, plantea, por su concreción demasiado gráfica, cuestiones de propiedad. Tales asunciones importantes lo son, pues, respecto a la estructura de la mente, de modo que cabe preguntarse si las metáforas ilustran el conocimiento o si el conocimiento no estará formado por metáforas. Y, de hecho, cuando Locke desarrolla su propia teoría sobre las palabras y el lenguaje, lo que construye resulta ser, en efecto, una teoría tropológica. Por supuesto, él sería el último hombre de la tierra en darse cuenta de ello y en conocerlo. Hay que leerlo, hasta cierto punto, contra o sin tener en cuenta sus declaraciones explícitas; hay que hacer caso omiso de los lugares comunes sobre su filosofía que circulan como moneda segura en las historias intelectuales de la Ilustración. Hay que pretender leerlo a-históricamente, lo cual representa la condición primera y necesaria si se quiere tener alguna esperanza de llegar alguna vez a una historia de una manera segura. Es decir, no tiene que ser leído de acuerdo con sus declaraciones explícitas (especialmente de acuerdo con sus declaraciones explícitas sobre las declaraciones), sino según los movimientos retóricos de su propio texto, que no pueden ser simplemente reducidos a intenciones o hechos identificables.

A diferencia de casos posteriores como Warburton, Vico o, por supuesto, Herder, la teoría del lenguaje de Locke está liberada de lo que ahora se denomina ilusión "cratílica." Establece con claridad la arbitrariedad del signo en tanto significante, y su noción de lenguaje es francamente más semántica que semiótica, una teoría de la significación como sustitución de palabras por "ideas" (en un sentido específico y pragmático del término) y no del signo lingüístico como estructura autónoma. "Los sonidos no tienen una conexión natural con nuestras *ideas,* sino que extraen toda su significación de la imposición arbitraria de los hombres..." En consecuencia, la reflexión de Locke sobre el uso y el abuso de las palabras no comienza en las palabras mismas, se trate de entidades materiales o de entidades gramaticales, sino de su significado. Su taxonomía de las palabras no estará hecha, por tanto, según las partes del habla sino que adoptará su propia teoría, previamente formulada, de las ideas como divididas en ideas simples, sustancias y modos mixtos[4], parafraseadas mejor en este

[4] Una aparente excepción a este principio sería el Libro 3, cap. 7, donde Locke aboga por la necesidad de estudiar tanto las partículas del habla como los

orden porque las dos primeras, a diferencia de la tercera, pertenecen a entidades que existen en la naturaleza.

En el nivel de las simples ideas, parece ser que no hay problemas semánticos o epistemológicos puesto que la esencia nominal y la real de las especies designadas por la palabra coinciden; dado que la idea es simple e indivisible, no puede haber en principio lugar para el juego y la equivalencia entre la palabra y la entidad, o entre la propiedad y la esencia. Ahora bien, esta falta de juego diferencial conduce a una consecuencia importante: "Los *nombres de* las ideas *simples no son capaces de ninguna definición...*" (Libro 3, cap. 4, pág. 26). En efecto así es, porque la definición implica la distinción y, por tanto, ya no es simple. Las ideas simples son, por tanto, en el sistema de Locke, sencillas; no son objeto de conocimiento. La implicación es clara pero sobreviene a modo de shock, ya que ¿qué podría ser más importante para la comprensión que las ideas simples, los puntales de nuestra experiencia?

En efecto, disertamos mucho a propósito de las ideas simples. El primer ejemplo de Locke es el término "movimiento," y él es consciente del grado en que la especulación metafísica, tanto en la escolástica como en la más estricta tradición cartesiana, se centra en el problema de la definición del movimiento. Pero nada en esta abundante literatura podría ser elevado al nivel de una definición que respondiera a la pregunta: ¿qué es el movimiento? "Los filósofos modernos, quienes se han esforzado en deshacerse de la *jerga* de las Escuelas y en hablar de forma inteligible, no han tenido mucho más éxito al definir las *ideas* simples, bien mediante la explicación de sus causas, bien de otro modo. Los *atomistas,* que definen el movimiento como *el paso de un lugar a otro,* ¿qué hacen sino poner una palabra sinónima por otra? Pues ¿es algo distinto el *paso* del *movimiento?* Y si se les preguntara qué es el pasar ¿qué otra palabra mejor para definirlo que el *movimiento?* Porque no es más propio y significativo decir que *el pasar es un movimiento de un lugar a otro* que decir que el movimiento es *el paso de,* etc. Esto es traducir y no definir..." (Libro 3, cap. 4, pág. 28). El propio "paso" de Locke está destinado a continuar este perpetuo movimiento que nunca va más allá de la tau-

---

nombres. Pero la asimilación de las partículas a "alguna acción o insinuación de la mente" de la que son unas "huellas" las reintegra de inmediato en la teoría de las ideas (pág. 73).

tología: el movimiento es un pasaje y el pasaje es una traducción; la traducción, una vez más, significa movimiento, acumula movimiento sobre movimiento. No es un simple juego de palabras el que "traducir" se traduzca en alemán como *übersetzen,* que es en sí mismo la traducción del griego *meta phorein* o metáfora. La metáfora se da, pues, a sí misma la totalidad que reivindica definir, pero de hecho es la tautología de su propia posición. El discurso sobre las ideas simples es un discurso figurativo o una traducción y, como tal, crea la ilusión falaz de la definición.

El segundo ejemplo que da Locke de una palabra que designa una idea simple es "luz". Se esmera en explicar que la palabra "luz" no se refiere a la percepción de la luz y que comprender el proceso causal que produce y que hace percibir la luz no es en absoluto lo mismo que comprender la luz. En efecto, comprender la luz es ser capaz de establecer la distinción entre la causa verdadera y la idea (o experiencia) de la percepción, entre la apercepción y la percepción. Cuando lo hacemos, dice Locke, entonces la *idea* es eso que es *propiamente* la luz, y nos acercamos todo lo cerca que podemos al significado propio de "luz". Comprender la luz como idea es comprender propiamente la luz. Pero la palabra "idea" *(eide),* por supuesto, significa ella misma luz, y decir que comprender la luz es percibir la idea es decir que la comprensión es ver la luz de la luz y ello es, por tanto, la luz en sí misma. La oración "comprender la idea de la luz" debería ser traducida como encender la luz de la luz *(das Licht des Lichtes lichten),* y si esto empieza a sonar como las traducciones que hace Heidegger de los presocráticos no es por casualidad. Los étimos tienen la tendencia a convertirse en el tartamudeo repetitivo de una tautología. Del mismo modo que la palabra "paso" traduce aunque a la vez fracasa en su intento de definir el movimiento, así también la "idea" traduce, pero no define, la luz y, lo que es peor, "comprender" traduce, pero no define, la comprensión. La primera idea, la idea simple, es la de la luz en movimiento o figura, pero la figura no es una simple idea sino el engaño de la luz, de la comprensión o de la definición. Esta complicación de un deseo simple atraviesa todo el razonamiento, que es en sí mismo el movimiento de esta complicación (del movimiento).

Las cosas se vuelven más complejas a medida que pasamos de las simples ideas a las sustancias. Éstas pueden ser consideradas bajo dos perspectivas: o bien como una colección de propiedades, o bien como la esencia que soporta esas propiedades

como su base. El ejemplo del primer modelo de sustancia es "oro", el cual no está desconectado, en algunas de sus propiedades, de la luz solar en movimiento. La estructura de las sustancias consideradas como una colección de propiedades desbarata la convergencia de esencias nominales y esencias reales que convierte al enunciador de ideas simples en algo parecido a un idiota tartamudeante aunque feliz, al menos desde un punto de vista epistemológico. En primer lugar, las propiedades no se identifican con la idea de movimiento, lo que hacen verdaderamente es trasladarse y viajar. Se encontrará oro en los lugares más inesperados —por ejemplo, en la cola de un pavo real. "Creo que todos estaremos de acuerdo en que [el oro] representa el cuerpo de un cierto color amarillo brillante; que siendo la idea a la que los niños han asociado ese nombre, la parte amarilla brillante de la cola de un pavo real es para ellos propiamente oro" (Libro 3, cap. 9, pág. 85). Cuanto más se aproxima esta descripción a la de la metáfora, más va dependiendo Locke del uso de la palabra "propiamente". Como el ciego que no puede comprender la idea de luz, el niño que no puede distinguir lo figurativo de lo propio se mantiene de forma recurrente a todo lo largo de la epistemología del siglo XVIII como figura apenas disfrazada de nuestro predicamento universal. De hecho, los tropos, como su nombre indica, no están siempre en movimiento —como el mercurio más que como las flores o las mariposas, de las que se puede esperar por lo menos fijarlas e insertarlas en una pulcra taxonomía—, sino que pueden desaparecer completamente o, por lo menos, aparecer para desaparecer. El oro no sólo tiene un color y una textura, sino que también es soluble. "¿Por qué razón esta fusibilidad viene a ser una parte de la esencia significada por la palabra *oro,* y la solubilidad sólo una propiedad suya?... Lo que quiero decir es lo siguiente: que todos esos, no siendo sino propiedades, dependiendo de su constitución verdadera, no siendo sino poderes activos o pasivos por relación a otros cuerpos, ninguno posee autoridad para determinar la significación de la palabra oro (como algo referido a un cuerpo que existe en la naturaleza)..." (Libro 3, cap. 9, págs. 85-86). Parece que las propiedades no totalizan propiamente o, más bien, totalizan de una forma fortuita e insegura. No se trata, en efecto, de una cuestión ontológica, de las cosas tal como son, sino de autoridad, de las cosas tal y como se ha decretado que sean. Y esta autoridad no puede ser atribuida a ningún cuerpo autoritario, puesto que el libre uso del lenguaje ordinario

es arrastrado, como el niño, por la figuración salvaje que se mofará de la academia más autoritaria. No tenemos una forma de definir, de controlar, los límites que separan el nombre de una entidad del nombre de otra; los tropos no son precisamente unos viajeros, sino que tienden a ser contrabandistas y, probablemente, contrabandistas de bienes robados sin más. Lo que empeora aún más las cosas es que no hay manera de averiguar si lo hacen con intención criminal o no.

Quizá la dificultad tiene su origen en una concepción errónea de la noción del paradigma "sustancia". En vez de ser consideradas como una colección, como una suma de propiedades, el acento debería recaer en el vínculo que mantiene unidas las propiedades. Las sustancias pueden ser consideradas como el soporte, como la base de las propiedades *(hypokeimenon).* En este caso, el ejemplo de Locke será el concepto de "hombre"; la pregunta a la que se ha de responder es la siguiente: ¿cuál es la esencia propia del hombre? La pregunta equivale a la de si lo propio, que es una noción lingüística, y la esencia, que existe independientemente de la mediación lingüística, pueden coincidir. Como criatura dotada de lenguaje conceptual, el "hombre" es la entidad, el lugar donde se dice que tiene lugar dicha convergencia. Por tanto, los intereses epistemológicos son más elevados en el caso del ejemplo del "hombre" que en el del "oro". Pero las dificultades para responder a la pregunta "¿cuál es la esencia propia del hombre?" son tantas que la tradición nos ha enfrentado a dos respuestas probablemente incompatibles. El hombre puede ser definido según su apariencia externa (como en Platón: *animal implume bipes latis unguibus),* pero también según su alma o su ser interno. "El sonido *hombre,* en su propia naturaleza, es adecuado para significar una *idea* compleja compuesta de animalidad e irracionalidad unidas en el mismo sujeto, o para significar cualquier otra combinación. Usado, no obstante, como marca que representa esa clase de criaturas que contamos entre las de nuestra clase, será probablemente necesario incluirla dentro de nuestra *idea* compleja significada por la palabra hombre, así como cualquier otra que hallemos en él... pues es la forma, como cualidad conductora, la que parece determinar más las especies que la facultad de razonar, la cual no aparece ni en primer lugar ni, en algunos casos, en último" (Libro 3, cap. 11, pág. 115). El problema es el del vínculo necesario entre los dos elementos en una polaridad binaria, entre el "interior" y el "exterior," es decir, y según la opinión general, el

de la metáfora como figura de la complementariedad y la correspondencia. Se aprecia ahora cómo esta figura no es sólo estética y ornamental, sino poderosamente coactiva puesto que genera, por ejemplo, la presión ética de preguntas como "matar o no matar." "Y si no se admite esto," dice Locke, "no sé cómo puede alguien ser exculpado de ejecutar a quien asesina a los recién nacidos monstruosos (tal y como los llamamos) por su morfología no común sin saber si tienen un alma racional o no, hecho que, en el momento del nacimiento, no puede saberse ni en el caso de un bebé bien formado ni en el de uno malformado (Libro 3, cap. 11, pág. 115). En primer lugar, el pasaje es, por supuesto, un argumento burlesco, un ejemplo hiperbólico que busca perturbar la presuposición no cuestionada del pensamiento definicional. Sin embargo, tiene su propia lógica, una lógica que seguirá su curso, pues ¿cómo podría alguien "permitir" que algo sea si no es necesariamente el caso que es? Pues no es necesariamente el caso de que el hombre interno y el externo sean el mismo hombre, es decir, que no sean el hombre en absoluto. El predicamento (matar o no matar a los recién nacidos) aparece aquí bajo la forma de un argumento puramente lógico. Pero no mucho más adelante, a lo largo del *Essay*, lo que es "solamente" un argumento en el Libro 3 se convierte en una cuestión cargada de ética en el Libro 4, capítulo 4, cuyo título es "De la realidad del conocimiento"[5]. El problema que ahí se discute es qué hacer con el "niño cambiado por otro"; el niño torpe, así llamado porque sería natural para cualquiera asumir que este niño ha sustituido por error a su verdadera progenie. El texto sustitutivo de los tropos se ha extendido ahora a la realidad.

> El *niño cambiado* cuya forma resulta adecuada es un hombre, posee un alma racional aunque no lo parezca: es una duda pasada, dices. Pues bien, haz las orejas un poco más largas y puntiagudas, y la nariz un poco más chata de lo normal, y entonces empiezas a sobresaltarte; haz la cara todavía más estrecha, más aplanada y más larga, y entonces ya estás en guardia; y hazlo aún más y más parecido a un bruto, y deja

[5] Los ejemplos empleados en los argumentos lógicos tienen una manera angustiante de demorarse en la vida. Supongo que ningún lector de la conferencia de J. L. Austin "On Excuses" ha sido lo bastante capaz de olvidar el "caso" de los internos de un manicomio dejados morir lentamente por guardias negligentes.

> que la cabeza sea perfectamente la de un animal, y entonces lo que tienes delante es un *monstruo,* lo cual es una demostración para ti de que no tiene alma racional y de que debe ser destruido. ¿Dónde (pregunto) estará ahora la justa medida, dónde los límites extremos de esa forma que arrastra consigo un alma racional? Pues desde que se han producido *foetuses* humanos, medio hombres, medio bestias, es posible que pueda haber una gran variedad de aproximaciones a una u otra forma y que puedan tener varios grados de semejanza respecto a un hombre o a un bruto. Me encantaría saber cuáles son esos rasgos precisos que, de acuerdo con esta hipótesis, son o no son capaces de unir a ellos un alma racional. ¿Qué suerte de exterior es un indicio seguro para saber si hay o no hay dentro tal habitante? [Libro 4, cap. 4, pág. 175.]

Si, en conclusión, somos invitados por Locke a "abandonar la noción común de las especies y las esencias," esto nos reduciría a la tartamudez estúpida de las ideas simples y nos convertiría en un "niño cambiado" filosófico, con las desagradables consecuencias que han sido conjeturadas. A medida que pasamos desde la simple contigüidad entre palabras y cosas en el caso de las ideas simples a la correspondencia metafórica de las propiedades y las esencias con las sustancias, la tensión ética ha aumentado considerablemente.

Sólo esta tensión puede explicar la curiosa elección de ejemplos seleccionados por Locke cuando estudia los usos y los posibles abusos del lenguaje en los modos mixtos. Sus principales ejemplos son el homicidio, el incesto, el parricidio y el adulterio —cuando cualquier entidad no referencial como la sirena o el unicornio habría servido igual de bien[6]. La lista completa de ejemplos —"movimiento", "luz", "oro", "hombre", "homicidio" "parricidio", "adulterios", "incesto"— suena más como una tragedia griega que como la moderación ilustrada que se tiende a asociar con el autor de *On Government.* Una vez se ha iniciado la reflexión sobre la figuratividad del lenguaje, no se puede saber

---

[6] En el tratamiento general de los modos mixtos, Locke emplea el "adulterio" y el "incesto" (pág. 34). En la siguiente discusión de los abusos del lenguaje, vuelve al problema de los modos mixtos y da los ejemplos del homicidio, asesinato y parricidio, así como el del término legal asociado a menudo con el homicidio [el "homicidio involuntario"]. Las sirenas y los unicornios se mencionan en otro contexto, en el Libro 3, cap. 3, pág. 25.

adónde va a conducir. Sin embargo, no hay manera de *no* plantear la cuestión de si tiene que haber alguna comprensión. El uso y el abuso del lenguaje no pueden ser separados el uno del otro.

El "abuso" del lenguaje es, por supuesto, el nombre de un tropo: la catacresis. Ésta es, en efecto, la manera en que Locke describe los modos mixtos. Son capaces de inventar las más fantásticas entidades a partir del poder posicional inherente al lenguaje. Pueden separar la textura de la realidad y volverla a montar de la forma más caprichosa, juntando el hombre con la mujer, o el ser humano con la bestia, en las formas más extravagantes. Algo monstruoso se esconde en la más inocente de las catacresis: cuando se habla de las patas de la mesa o de la cara de una montaña, la catacresis ya se ha convertido en una prosopopeya, y se comienza a percibir un mundo de fantasmas y monstruos potenciales. Al elaborar su teoría del lenguaje como movimiento desde las ideas simples a los modos mixtos, Locke ha desplegado toda la forma-abanico o (por permanecer dentro de la imaginería de la luz) todo el espectro o arcoiris de la totalización tropológica, la anamorfosis de los tropos que tiene que seguir su curso completo allí donde uno se comprometa, aún reluctante o tentativamente, con la cuestión del lenguaje como figura. En Locke, ello se inició con la contigüidad arbitraria, metonímica de los sonidos de las palabras y sus significados, en la que la palabra es un simple vehículo al servicio de la entidad natural, y concluye con la catacresis de los modos mixtos en la que se puede decir que la palabra produce por sí misma la entidad que significa y que no tiene equivalente en la naturaleza. Locke condena la catacresis con severidad: "el que tiene *ideas* de sustancias no acordadas con la verdadera existencia de las cosas, desea el material del conocimiento en su entendimiento y, en cambio, tiene de ello sólo *quimeras*... el que cree que el nombre *centauro* representa algún ser verdadero, se impone a sí mismo las palabras frente a las cosas, y confunde las primeras con las segundas" (Libro 3, cap. 10, pág. 104). Pero la condena realizada por el propio razonamiento de Locke toma ahora todo el lenguaje como objetivo, puesto que en ningún punto, a lo largo del curso de la demostración, puede ser protegida la entidad empírica de la desfiguración tropológica. La situación que resulta de ello es intolerable y convierte la tranquilizadora conclusión del Libro 3, titulada "De los remedios contra las anteriores imperfecciones y abusos [del lenguaje]," en una de las secciones menos convincentes del *Essay*. Es necesario

buscar en la tradición engendrada por la obra de Locke con la esperanza de encontrar alguna ayuda al margen del predicamento.

El *Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac señala continuamente, quizá incluso exagera, su dependencia del *Essay* de Locke. Contiene dos secciones por lo menos que afrontan explícitamente la cuestión del lenguaje; en efecto, su compromiso sistemático con una teoría de la mente que es, de hecho, una teoría del signo dificulta el aislamiento de cualquier parte del tratado que no esté modelada sobre una estructura lingüística. Sin embargo, dos secciones tratan, abierta y explícitamente, la cuestión del lenguaje: el capítulo sobre los orígenes del lenguaje, "Du langage et de la méthode," que constituye la segunda parte del *Essai*, y otra sección, "Des abstractions" (par. 1, secc. 5). Desde Rousseau a Michel Foucault, la primera sección (que elabora la idea del "lenguaje de acción") ha recibido mucha atención. Pero el capítulo sobre los términos abstractos tiene que ver también con el lenguaje de una forma más inclusiva de lo que su título parece indicar. Puede mostrarse, aunque no es este mi propósito, que los siguientes capítulos sobre el "langage d'action" son un caso especial del modelo más inclusivo y de la historia elaborada en esta sección. Leída en conjunción con "Sobre las palabras" de Locke, ofrece una perspectiva más amplia de la estructura tropológica del discurso.

A primera vista, este breve capítulo parece versar únicamente sobre un uso del lenguaje más bien especializado, el de las abstracciones conceptuales. Pero las "abstracciones" son definidas desde el principio de un modo que amplía considerablemente el campo semántico abarcado por el término. Aparecen, dice Condillac, "al dejar de pensar *[en cessant de penser]* en las propiedades por las que las cosas se distinguen, para pensar sólo en aquellas en las que se adecúan [o corresponden: la palabra francesa es *conviennet]* unas con otras"[7]. Una vez más la estructura del proceso es la de la metáfora según su definición clásica. Unos ciento treinta años después, Nietzsche expondrá exactamente el mismo argumento para mostrar que una palabra como "hoja" *(Blatt)* se

---

[7] Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), Charles Porset (ed.), París, Galilée, 1973, Libro 1, secc. 2, pág. 194. Todas las referencias siguientes pertenecen al Libro 1, cap. 5, y aparecerán en el texto; siempre según mi traducción.

forma "al convertir lo que es diferente en igual *[Gleichsetzen des Nichtgleichen]*" y al "dejar de lado las diferencias individuales *[beliebiges Fallenlassen der individuellen Verschiedenheiten]*"[8]. Y unos pocos años antes de Condillac, Rousseau presentó el mismo argumento en su análisis de la denominación en el segundo *Discourse*[9]. Es absolutamente legítimo concluir que cuando Condillac emplea el término "abstracción," éste puede ser "traducido" como metáfora, o como tropo si estamos de acuerdo con lo que se dijo, en relación con Locke, sobre la transformación auto-totalizante de todos los tropos. Tan pronto como deseamos volvernos conscientes de sus implicaciones tropológicas, los conceptos son tropos y los tropos, conceptos.

Condillac entrevé estas implicaciones en lo que interpreta como trama de alguna vieja historia. Reconoce implícitamente el significado generalizado del término "abstracción" cuando insiste en que ningún discurso que no hiciera uso de las abstracciones sería concebible: *"[las abstracciones]* son sin duda absolutamente necesarias *[elles sont sans doute absolument nécessaires]"* (secc. 2, página 174). Por otra parte, advierte contra la amenaza que su poder seductor constituye para el discurso racional: del mismo modo que sin duda son indispensables, son necesariamente defectuosas o incluso corruptoras —"Por muy corruptora *[vicieux]* que esta contradicción pueda ser, es sin embargo necesaria" (secc. 6, página 176). Peor aún, las abstracciones son susceptibles de una proliferación infinita. Son como la maleza, o como el cáncer; una vez se ha empezado a utilizar una sola surgen por doquier. De ellas se dice que son "maravillosamente fecundas" (secc. 7, pág. 177), pero hay algo en ellas del jardín de Rappaccini, hay algo siniestro en esas plantas vigorosas que ningún jardinero puede dejar de controlar. Incluso después de que haya sido analizada su naturaleza ambivalente en un avanzado nivel de comprensión crítica, hay poca esperanza de que sean dominadas: "No sé si, después de todo lo que he dicho, será por lo menos posible renunciar a todas esas abstacciones 'realizadas': bastantes razones me hacen temer que lo opuesto es verdadero" (secc. 12, pág. 179). La histo-

---

[8] Friedirch Nietzsche, "Über Warheit und Lüge im außermoralischen Sinne", en *Werke,* Karl Schlechta, 3 vols., Munich, Hanser, 1969, 3, pág. 313.

[9] Jean-Jacques Rousseau, *Deuxième Discours (Sur l'origine et les fondaments de l'inégalité),* Jean Starobinski (ed.), en *Œuvres complètes,* 5 vols., París, Gallimard, 1964, 3, pág. 148.

ria es como la trama de una novela gótica en la que alguien construye compulsivamente un monstruo del que pasa a depender totalmente, y al que es incapaz de matar. Condillac (quien, después de todo, pasó a la historia anecdótica de la filosofía como el inventor de la estatua mecánica capaz de oler rosas) tiene un estrecho parecido con Ann Radcliffe o Mary Shelley.

Desde el reconocimiento del lenguaje como tropo, somos llevados a la narración de un cuento, a la secuencia narrativa que acabo de describir. El despliegue temporal de una complicación inicial, de un nudo estructural, indica la estrecha, aunque no necesariamente complementaria, relación entre tropo y narración, entre nudo y trama. Si el referente de una narración es, en efecto, la estructura tropológica de su discurso, entonces la narración será el intento de explicar este hecho. Esto es lo que sucede en la más difícil, aunque también la más compensadora, sección del texto de Condillac.

El párrafo 6 comienza con una descripción de las ideas primeras o simples de una forma que recuerda la de Locke; el acento principal recae en "ideas" más que en "primeras", pues Condillac enfatiza el aspecto conceptual de toda idea al margen del orden. Contrasta una realidad, que presumiblemente es la de las cosas en sí mismas, con lo que denomina, de una forma un tanto tautológica, "una verdadera realidad *[une vrai réalité]*" . Esta verdadera realidad no se encuentra en las cosas sino en el sujeto, que es también el espíritu en tanto *nuestro* espíritu ("notre esprit"). Se trata del resultado de una operación que el espíritu realiza en las entidades, una apercepción ("apercevoir en nous") y no una percepción. El lenguaje que describe esta operación en el texto de Condillac es consistentemente, más aún que en el caso de Locke, un lenguaje del dominio del sujeto sobre las entidades: las cosas llegan a ser "verdaderamente reales" sólo cuando son reapropiadas y asidas con toda la fuerza epistemológica implícita en el *Begriff*, la palabra alemana que significa concepto. Comprender es agarrar *(begreifen)* y no dejar ir lo que ya se ha cogido. Condillac afirma que las impresiones deben ser consideradas por la mente sólo si están "encerradas *[renfermées]*" en ella. Y cuando se pasa desde el sujeto personal "nous" al sujeto gramatical de todas las frases ("notre esprit"), se pone de relieve que esta acción del espíritu es también una acción del sujeto.

¿Por qué el sujeto tiene que comportarse de ese modo potencialmente violento y autoritario? La respuesta es clara: es la única

forma en que puede constituir su propia existencia, su propio fundamento. Las entidades en sí mismas ni son distintas ni están definidas; nadie puede decir dónde empieza una entidad y dónde acaba otra. Son un simple flujo, "modificaciones." Al considerarse a sí mismo como el lugar en el que este flujo discurre, el espíritu se estabiliza a sí mismo en tanto base de este flujo, el *lieu de passage* por donde toda realidad tiene que pasar: "... esas 'modificaciones' se cambian y se siguen unas a otras incesantemente en el ser [de nuestro espíritu], que aparece entonces para sí misma como una base *[un certain fond]* que permanece para siempre idéntica" (secc. 6, pág. 176). La terminología es una mezcla de Locke y Descartes (o Malebranche). El sujeto visto como una estabilización compulsiva que no puede ser separada de una acción inquietante sobre la realidad llevada a cabo por este verdadero sujeto es una versión del cogito cartesiano —excepto por el hecho de que la función que cumple la duda hiperbólica en la segunda y en la tercera "Meditación" de Descartes, se convierte aquí, en la tradición de Locke, en una función de percepción empírica. La duda hiperbólica, que era un acto mental en Descartes, se extiende ahora al campo total de la experiencia empírica.

El acto auto-constitutivo del sujeto tiene, en Condillac (como en Descartes), un *status* mucho más abiertamente reflexivo que en Locke. El verbo que de forma más frecuente se asocia con el sujeto "espíritu" es "reflejar *[réfléchir]*": "puesto que nuestro espíritu es demasiado limitado para *reflejar*..."; "el espíritu no puede *reflejarse* en nada...". Reflejar es un acto analítico que distingue diferencias y articula la realidad; a estas articulaciones se las denomina abstracciones y éstas tendrían que incluir cualquier acto concebible de denominación o predicación. Éste es también el punto en que un acto de prestidigitación ontológica entra en el sistema: el sujeto (o espíritu) depende de algo que no es él mismo, aquí denominado "modificaciones" ("ciertas sensaciones de luz, color, etc., o ciertas operaciones del alma..."), con el fin de ser algo, pero esas modificaciones están ellas mismas tan vacías de ser como el espíritu —separadas de su acción diferenciadora, no son nada. En tanto otras respecto al espíritu, están desprovistas de ser, aunque al reconocerlas como similares a sí mismo en este atributo negativo, el espíritu las ve, al igual que en una reflexión especular, como siendo y no siendo a la vez él mismo. El espíritu "es" en la medida en que "es como" su otro en su incapacidad de ser. El atributo del ser depende de la aserción de una similaridad

que es ilusoria, puesto que opera en un estadio que precede la constitución de las entidades. "¿Cómo se convertirán estas experiencias, entendidas abstracta o separadamente a partir de la entidad [el espíritu] a la que pertenecen y a la que corresponden sólo en la medida en que están ahí encerradas, cómo se convertirán estas experiencias en objeto del espíritu? Porque el espíritu persiste en considerarlas como si fueran entidades en sí mismas... El espíritu se contradice a sí mismo. Por una parte, considera esas experiencias sin ninguna relación con su propio ser, y entonces no son nada en absoluto; por otra parte, dado que la nada no puede ser comprendida, las considera como si fueran algo, e insiste en conferirles la misma realidad con la que las percibió en principio, aunque esta realidad ya no les corresponde." Ser e identidad son el resultado de un parecido que no se halla en las cosas, sino que es postulado por un acto del espíritu que, como tal, sólo puede ser verbal. Y puesto que en este contexto ser verbal significa dar lugar a sustituciones basadas en un parecido ilusorio (siendo la ilusión determinante la de una negatividad compartida), el espíritu, o el sujeto, son la metáfora central, la metáfora de las metáforas. El poder de los tropos, que Locke percibió de una forma difusa, aparece condensada aquí en la metáfora clave del sujeto como espíritu. Lo que en Locke era una teoría general e implícita de los tropos, se convierte en Condillac en una teoría más específica de la metáfora. La narración en tercera persona de Locke sobre las cosas en el mundo se convierte aquí en el discurso autobiográfico del sujeto. Diferentes como pueden serlo dos narraciones, son sin embargo la alegoría de la misma aporía tropológica. Y ello se ha vuelto ahora más directamente amenazante desde el momento en que nosotros, como sujetos, estamos explícitamente inscritos dentro de la narración. Nos sentimos más que nunca impulsados a volvernos hacia otro sitio en busca de ayuda y, estando en la misma tradición filosófica, Kant parece ser el lugar adecuado.

Kant raramente discute la cuestión de los tropos y la retórica de forma directa, pero se acerca lo más posible en un pasaje de la *Crítica del juicio* que versa sobre la distinción entre *schemata* y lenguaje simbólico. Comienza con el término "hipotiposis," el cual empleado, como él hace, de una forma muy inclusiva, designa lo que, después de Peirce, se podría llamar el elemento icónico de la representación. La hipotiposis hace presente para los sentidos

algo que no está dentro de su alcance, no porque no esté ahí sino porque está compuesto, totalmente o en parte, de elementos demasiado abstractos para la representación sensible. La figura más estrechamente vinculada a la hipotiposis es la prosopopeya; en su sentido más restrictivo, la prosopopeya hace accesible para los sentidos, en este caso para el oído, una voz que está fuera del alcance porque ya no está viva. En su sentido más inclusivo y también en su sentido etimológico, designa el proceso de la figuración que da rostro a aquello que carece de él.

En la sección 59 de la *Crítica del juicio* ("De la belleza como símbolo de la moralidad pública"), Kant está interesado sobre todo en la distinción entre la hipotiposis esquemática y la simbólica. Empieza poniendo objeciones al uso impropio del término "simbólico" en lo que todavía hoy llamamos lógica *simbólica.* Los símbolos matemáticos empleados en los algoritmos son, en efecto, indicios semióticos. No deberían ser llamados símbolos porque "no contienen nada que pertenezca a la representación *[Anschauung]* del objeto". No hay ninguna relación entre sus propiedades icónicas y las del objeto, si es que éste tiene alguna. Las cosas cambian en el caso de la hipotiposis genuina. Existe una relación pero puede diferir según el tipo de que se trate. En el caso de los *schemata,* que son objetos de la mente *(Verstand),* la percepción correspondiente es a priori, como sería presumiblemente el caso de un triángulo o de cualquier otra forma geométrica. En el caso de los símbolos, que son objetos de la razón *(Vernunft)* comparables a las abstracciones de Condillac, ninguna representación sensorial sería apropiada *(angemessen,* es decir, compartiendo una ratio común), pero tal similaridad es "comprendida" para que exista por analogía *(unterlegt,* que podría ser traducida diciendo que se crea una similaridad "subyacente" entre el símbolo y la cosa simbolizada). Tras ello, Kant ilustra con cierto detalle la distinción entre un parecido real y uno analógico. En una analogía, las propiedades sensoriales del *analogon* no son las mismas que las del original, pero funcionan de acuerdo con un principio formal semejante. Por ejemplo, un estado ilustrado se simbolizará con un cuerpo orgánico en el que la parte y el todo se relacionan de una forma libre y armoniosa, mientras que una tiranía se simbolizará propiamente con una máquina como la rueda de molino. Todos saben que el estado no *es* un cuerpo o una máquina pero también que funcionan como tal, y que esta función es expresada de una forma más económica por el símbolo que por

las detalladas explicaciones abstractas. Por lo menos parece que estamos cerca de controlar los tropos. Esto ha llegado a ser posible porque, para Kant, parece que hay tropos que son epistemológicamente fiables. El nombre denominativo "triángulo," en geometría, es un tropo, una hipotiposis que hace posible la representación de una abstracción por una figura sustitutiva, aunque la representación sea completamente racional y *angemessen.* Mostrando que se puede transitar desde el orden simbólico, que es en efecto impreciso y existe, por ello, según el modo restrictivo del *solamente* (la palabra *bloß* reaparece cuatro veces en el pasaje), a la precisión racional de los *schemata* mientras se permanece dentro del campo tropológico general definido por la hipotiposis, la amenaza epistemológica que tanto molestaba a Locke y a Condillac parece haber sido dejada de lado. La solución depende, sin embargo, de la distinción decisiva o/o entre el lenguaje simbólico y el esquemático. La representación es o esquemática o simbólica ("entweder Schemate oder Symbole"), y el espíritu crítico puede distinguir decisivamente entre ambas.

En este punto del argumento, Kant interrumpe su exposición con una digresión sobre la demasiado a menudo dominante prevalencia de las figuras en el discurso filosófico, un aspecto importante que "merecería un examen más exhaustivo". Pero no es éste ni el lugar ni el momento para tal examen —que Kant, en efecto, nunca emprende de una manera sistemática. La terminología de los filósofos está llena de metáforas. Kant cita algunos ejemplos, todos relacionados con la base y la posición: "base [Grund]", "depender [abhängen]", "seguirse de [fließen]" y, con referencia a Locke, "sustancia". Todas estas hipotiposis son simbólicas y no esquemáticas, lo que significa que no son fiables desde un punto de vista epistemológico. Son "una simple traducción *[Übertragung]* de una reflexión sobre un objeto representado a un concepto completamente diferente al que *quizá* ninguna representación podría nunca corresponder *[dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann]*" (el énfasis es mío). La aparición de la palabra "quizá" en esta frase, incluso aunque suene como una marca secundaria casual, es muy sorprendente. Se trata del punto en todo el razonamiento en que sabemos ciertamente si una representación corresponde directamente a un concepto dado o no. Pero el "quizá" plantea la cuestión de cómo puede tomarse tal decisión, bien se encuentre en la naturaleza, bien sea simplemente asumida *(unterlegt).* ¿La distinción entre *schemata* y

símbolo es a priori o es simplemente "comprendida" con la esperanza de que haya cumplido la función definicional que no puede ser realizada directamente? Desde el momento en que se puede decir, incluso de paso, que esta decisión es "quizá" posible, la teoría de la hipotiposis esquemática pierde mucho de su poder de convicción. En el texto las cosas suceden como si Kant no hubiera sido consciente desde el principio del *status* metafórico de su propio término *unterlegen* cuando lo utiliza como apoyo para una distinción crucial entre dos modos de apoyo. Las consideraciones sobre el posible peligro de las metáforas descontroladas, centradas en las figuras afines a apoyo, base, etc., vuelven a despertar la incerteza oculta respecto al rigor de una distinción que no se mantiene si el lenguaje en el que se expresa reintroduce los elementos de indeterminación que propone eliminar. Además, no es obvio que la representación icónica que puede ser empleada para ilustrar un concepto racional sea de hecho una figura. En el segundo *Discurso,* Rousseau afronta una cuestión semejante[10], aunque llega a la conclusión de que la representación particular que todo concepto general engendra necesariamente es un epifenómeno psicológico relacionado con la memoria y la imaginación, y no un tropo conceptual que pertenezca al ámbito del lenguaje y del conocimiento. Lo que Kant denomina hipotiposis esquemática no sería, pues, un conocimiento en absoluto, sino una simple estrategia mnemotécnica, el equivalente del signo matemático en el área de la psicología de la percepción más que del lenguaje. En este caso, la frase, que enfatiza que la decisión en cuanto a si una representación puede ser adecuada para su objeto pertenece al orden del "quizá," es más rigurosa que la distinción o/o a pesar de, o más bien a causa de, su vaguedad. Si la distinción entre juicios a priori y juicios simbólicos puede expresarse únicamente por medio de metáforas que son ellas mismas simbólicas, entonces las dificultades de Locke y Condillac no han sido superadas. No sólo nuestro conocimiento de Dios, al que el pasaje que se examina vuelve hacia el final, sino también el conocimiento del conocimiento está destinado a permanecer simbólico. Él, que lo toma por esquemático y le confiere los atributos de la predecibilidad y de la autoridad trascendental que pertenece a la realidad objetiva de las entidades no mediadas por el lenguaje,

[10] Rousseau, *Deuxième Discours,* pág. 150.

es culpable de reificación (la figura opuesta a la prosopopeya); y él, que piensa que lo simbólico puede ser considerado como una propiedad estable del lenguaje, que el lenguaje, en otras palabras, es puramente simbólico y nada más, es culpable de esteticismo —"Como nada es visto como es, tampoco se ve en la práctica."

En los tres casos empezamos con un intento relativamente auto-asegurado de controlar los tropos simplemente mediante el reconocimiento de su existencia y la circunscripción de su impacto. Locke pensó que el que todos nosotros necesitáramos desterrar la retórica de los consejos de los filósofos era una determinación ética de gran seriedad emparejada con un ojo alerta respecto a los entrometidos. Condillac limita la discusión a la esfera de las abstracciones, una parte del lenguaje que no apela ni a los poetas ni a los filósofos empíricos; parece reivindicar que todos nos encontraremos bien si nos abstenemos de tomar por realidades esos términos molestos. Kant parece pensar que toda esa cuestión no es urgente y que un quehacer crítico ordenado puede rehabilitar la retórica y convertirla en epistemológicamente respetable. Pero, en cada caso, parece imposible mantener una clara línea de distinción entre la retórica, la abstracción, el símbolo y todas las otras formas de lenguaje. En cada caso, la indecidibilidad resultante se debe a la asimetría del modelo binario que opone el significado figurativo al significado propio de la figura. La ansiedad resultante sale oblicuamente a la superficie en el caso de Locke y Condillac. Necesitaríamos una demostración mucho más larga para indicar que la filosofía crítica de Kant se ve perturbada por dudas similares, pero la de algún modo sorprendente alusión teológica hacia el final de nuestro pasaje puede ser un síntoma. Sin embargo, la desaparición manifiesta de tales huellas de ansiedad es mucho menos importante que las estructuras contradictorias de los textos mismos, como si fueran puestas de manifiesto por una lectura deseosa de tomar en consideración su propia retórica.

Como Kant nos enseñó, cuando las cosas corren el riesgo de convertirse en demasiado difíciles, es mejor post-poner las consecuencias importantes de una observación para una ocasión posterior. Mi argumento principal enfatiza la futilidad de tratar de reprimir la estructura retórica de los textos en nombre de modelos de textos acríticamente preconcebidos como teologías trascendentales o, en el otro extremo del espectro, como simples códigos. La existencia de códigos literarios no está en cuestión, lo que

está en cuestión es su pretensión de representar un modelo textual general y exhaustivo. Los códigos literarios son subcódigos de un sistema, retórico, que no es él mismo un código. La retórica no puede ser separada de su función epistemológica, por muy negativa que esta función pueda ser. Es absurdo preguntar si un código es verdadero o falso, pero es imposible poner entre paréntesis esta cuestión cuando los tropos están implicados —y éste parece ser siempre el caso. Siempre que se reprime esta cuestión, los modelos tropológicos reentran en el sistema bajo la apariencia de categorías formales como la polaridad, la recurrencia, la economía normativa, o de tropos gramaticales como la negación y la interrogación. Están siempre contra los sistemas totalizadores que tratan de ignorar el poder desfigurador de la figuración. Un buen semiótico no tardaría mucho en descubrir que él es, en efecto, un retórico disfrazado.

Las implicaciones de estos argumentos paralelos en la historia literaria y en la estética literaria son igualmente polémicas. Un historiador atrapado en los modelos habituales de periodización puede encontrar absurdo leer los textos que pertenecen a la Ilustración como si se estuviera leyendo el "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" de Nietzsche o "La mythologie blanche" de Jacques Derrida. Pero si asumimos, en beneficio del razonamiento, que esos mismos historiadores concederían que Locke, Condillac y Kant pueden ser leídos como los hemos leído aquí, entonces deberían llegar a la conclusión de que nuestra propia modernidad literaria ha reestablecido el contacto con una Ilustración "verdadera" que nos ocultaron el romanticismo y la epistemología realista del siglo XIX que sostuvieron una retórica fiable del sujeto o de la representación. Se podría decir que una línea continua se extiende desde Locke hasta Rousseau, Kant y Nietzsche; una línea de la que Fichte y Hegel, entre otros, estarían definitivamente excluidos. ¿Pero estamos seguros de que sabemos cómo leer a Fichte y a Hegel del modo retóricamente adecuado? Desde el momento en que asumimos que es posible coordinar a Locke y a Nietzsche reivindicando que sus parecidas actitudes ambivalentes hacia la retórica han sido sistemáticamente pasadas por alto, no hay ninguna razón para asumir a priori que no se podría plantear un razonamiento similar respecto a Fichte y Hegel. Desde luego, se trataría de un razonamiento muy diferente, especialmente en el caso de Hegel, pero ello no quiere decir que sea inconcebible plantearlo. Y si se acepta, de nuevo en pro

del razonamiento, que las narraciones sintagmáticas forman parte del mismo sistema que los tropos paradigmáticos (aunque no sean necesariamente complementarios), entonces la posibilidad da lugar a que las articulaciones temporales, como, por ejemplo, las narraciones o las historias, sean correlativas de la retórica y no su reverso. Se tendría que concebir, pues, una retórica de la historia anterior al intento de una historia de la retórica, de la literatura o de la crítica literaria. No obstante, la retórica no es en sí misma una disciplina histórica sino epistemológica. Esto podría explicar muy bien el hecho de que los modelos de la periodización histórica sean al mismo tiempo tan productivos como mecanismos heurísticos y tan manifiestamente aberrantes. Son una vía de acceso, entre otras, a la estructura tropológica de los textos literarios y, como tal, minan necesariamente su propia autoridad.

Finalmente, nuestro razonamiento sugiere que la relación y la distinción entre literatura y filosofía no puede establecerse en términos de la distinción entre categorías estéticas y epistemológicas. Toda filosofía está condenada, en la medida en que depende de la figuración, a ser literaria y, como depositaria de este problema, toda literatura es hasta cierto punto filosófica. La aparente simetría de estas afirmaciones no es tan tranquilizadora como parece, pues lo que reúne la literatura y la filosofía es, como en el razonamiento de Condillac sobre el espíritu y el objeto, una falta de identidad o de especificidad compartida.

Contrariamente a la creencia común, la literatura no es el lugar donde la epistemología inestable de la metáfora es suspendida por el placer estético, aunque este intento es un momento constitutivo de su sistema. Es más bien el lugar donde se muestra que la posible convergencia de rigor y placer es una ilusión. Las consecuencias de esto conducen a la difícil cuestión de si se puede decir de todo el campo del lenguaje semántico, semiológico y performativo que está cubierto por modelos tropológicos, una cuestión que sólo puede ser planteada después de que el poder proliferante y disruptivo del lenguaje haya sido reconocido completamente.

La alegoría de la persuasión en Pascal*

Los intentos de definir la alegoría topan una y otra vez con una serie de problemas predecibles cuyo resumen podría servir como caracterización del modo alegórico. La alegoría es secuencial y narrativa, aunque el tópico de su narración no sea necesariamente temporal, surgiendo de este modo la cuestión del *status* referencial del texto cuya función semántica, aunque claramente en evidencia, no está determinada principalmente por los momentos miméticos; la alegoría se identifica con la historiografía más que con un modo ordinario de ficción. El "realismo" que nos atrae en los detalles del arte medieval es una caligrafía más que una mímesis, un instrumento técnico que asegura la correcta identificación y descodificación de los emblemas; no se trata de una atracción por los placeres paganos de la imitación. Puesto que forma parte de la alegoría el que, a pesar de su oblicuidad y oscuridad innata, la resistencia al entendimiento emane de la dificultad o censura inherente al enunciado y no de los instrumentos de la enunciación, Hegel distingue entre enigma y alegoría en función de "la absoluta claridad que persigue esta última, de modo que los medios externos que utiliza deben ser lo más transparentes posible con respecto al significado que va a mani-

---

* "La alegoría de la persuasión en Pascal" fue publicado en Stephen J. Greenblatt (ed.), *Allegory and Representation, Selected Papers from the English Institute*, 1979-1980, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981, págs. 1-25. Todas las notas (excepto la 18) son de De Man, si bien ligeramente modificadas.

festar"[1]. La dificultad de la alegoría radica más bien en que esta claridad enfática de la representación no está al servicio de algo que pueda ser representado.

El resultado, a lo largo de la historia del término *alegoría,* es una ambivalencia recurrente en su valorización estética. La alegoría es despachada con frecuencia como inexpresiva, estéril *(kahl),* inefectiva o fea; no obstante, las razones de su inefectividad, lejos de ser un defecto, son de una magnitud tan globalizadora que coinciden con los logros más importantes de la mente y revelan fronteras que son estéticamente obras de arte de mayor éxito que, debido precisamente a este éxito, no se podían percibir. Continuando con Hegel un poco más, la condena estética de la alegoría, que se pone de manifiesto en la supuesta inferioridad de Virgilio con respecto a Homero, es superada, según la propia alegoría de la historia de Hegel, por su atribución a la era meta-estética de la cristiandad, haciendo por consiguiente que la procesión triádica que va desde Homero a Virgilio pasando por Dante sea característica de la historia del arte mismo como triunfo dialéctico del arte[2]. La discusión teórica del valor incierto de la alegoría repite, en la *Estética,* la discusión teórica del valor incierto del arte mismo. En el *status* irresoluto del signo alegórico, el sistema del que lo alegórico es un componente constitutivo está siendo desestabilizado.

La alegoría es la proveedora de verdades exigentes y, por consiguiente, su responsabilidad es articular un orden epistemológico de la verdad y el engaño con un orden narrativo o composicional de la persuasión. En un sistema estable de significado, dicha articulación no es problemática; una representación es, por ejemplo, persuasiva y convincente en la medida en que es fidedigna, exactamente del mismo modo que un argumento es persuasivo en la medida en que es verdadero. En un principio la persuasión y la prueba no deberían ser distintas la una de la otra, y a un matemático no se le ocurriría llamar alegorías a sus pruebas. Desde un punto de vista teórico, no tendría que haber ningún tipo de dificultad en el paso de la epistemología a la persuasión. Sin embargo, la ocurrencia misma de la alegoría indica una posi-

---

[1] G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I,* Theorie Werkausgabe, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, pág. 511. Todas las traducciones son mías.

[2] *Ibíd.,* pág. 512.

ble complicación. ¿Por qué las verdades más importantes sobre el mundo y sobre nosotros mismos tienen que plantearse de soslayo, de un modo referencialmente indirecto? O, para ser más concretos, ¿por qué los textos que tratan de articular la epistemología con la persuasión quedan inconclusos con respecto a su propia inteligibilidad de la misma manera y por las mismas razones que producen la alegoría? Existe en el canon de la filosofía y la retórica un número elevado de textos tales que tratan de la relación entre la verdad y la persuasión, frecuentemente cristalizados en torno a topoi filosóficos tradicionales como la relación entre juicios analíticos y sintéticos, entre la lógica proposicional y la modal, entre la lógica y las matemáticas, entre lógica y retórica, entre retórica como *inventio* y retórica como *dispositio,* etc. Con el fin de formular de un modo más preciso la dificultad, vuelvo a lo que a mi juicio es un ejemplo sugestivo, uno de los últimos textos didácticos escritos por Pascal para la formación de los alumnos de Port-Royal. El texto, que data de 1657 o 1658 (Pascal murió en 1662), estuvo mucho tiempo sin ser publicado, pero no pasó inadvertido, ya que Arnauld y Nicole incorporaron algunas de sus partes en la *Logique* de Port-Royal. Desde entonces ha sido mencionado por la mayoría de los especialistas en Pascal y ha sido objeto de al menos una monografía erudita[3]. El texto se titula *Réflexions sur la géométrie en général; De l'esprit géométrique et de l'Art de persuader*[4], título traducido de una forma un tanto extraña, pero no exenta de interés, en una edición inglesa de Pascal como *The Mind of the Geometrician*[5]. Es un caso ejemplar para nuestra investigación, puesto que tiene que ver con lo que Pascal llama en la primera parte "l'étude de la vérité" o epistemología y en la segunda, "l'art de persuader" o retórica.

---

[3] Jean-Pierre Schobinger, *Kommentar zu Pascals Reflexionen über die Geometrie im Allgemeinen,* Basilea, Schwabe, 1974. El trabajo consiste en una traducción del texto original al alemán, pero contiene un extenso comentario línea por línea, particularmente valioso en relación con la historia de las relaciones entre la teoría matemática y la epistemología en el siglo XVII.

[4] El texto aparece en las ediciones más actuales de las obras de Pascal. Las referencias son a Blaise Pascal, *Œuvres complètes,* ed. Louis Lafuma, París, Éditions du Seuil, Collection l'Intégrale, 1963, págs. 348-359.

[5] *Great Shorter Works of Pascal,* trad. Emilie Caillet, Filadelfia, Westminster Press, 1948, págs. 189-211.

Desde que fueran descubiertas, las *Réflexions* desconcertaron a sus lectores. El modo en que Arnauld y Nicole extrajeron de ellas fragmentos para ponerlos al servicio del más puro molde cartesiano tradicional de la *Logique* simplificó considerablemente, y de hecho mutiló, su complejidad pascaliana; el padre Dominico Touttée, el primero en desenterrarla de entre los papeles de Pascal, expresó serias dudas sobre su consistencia y coherencia internas[6]. A pesar de una fuerte evidencia interna de lo contrario, el texto no ha sido considerado, a menudo, como una sola entidad dividida en dos partes, sino como dos disquisiciones completamente separadas; los primeros editores de Pascal, Desmolets (en 1728) y Condoret (en 1776), lo publicaron como fragmentos separados, y no fue hasta 1844 cuando apareció, más o menos, en la forma generalmente acceptada hoy de una única unidad dividida en dos partes[7]. La historia de la filología del texto repite curiosamente el argumento teórico, que tiene que ver obligatoriamente con cuestiones de unidades y pares, divisibilidad y heterogeneidad.

El argumento de *Réflexions* es digresivo, pero en absoluto falto de consistencia. Si, de hecho, alcanza puntos muertos y de ruptura, lo hace por un exceso de rigor y no por falta de él. Sin embargo, no puede negarse que se llega a esos puntos muertos. Recientemente varios comentaristas han tratado de remendar de forma valiente los agujeros más visibles atribuyéndolos a indeterminaciones históricas propias de la época y situación de Pascal[8].

---

[6] En una carta fechada el 12 de junio de 1711 dirigida a Louis Périer, sobrino de Pascal, el padre Touttée escribe: "Tengo el honor de devolverle los tres manuscritos que me envió [...] Tengo, sobre todo, una observación general que hacer: que el texto, que promete discutir el método de los geómetras empieza en realidad haciéndolo sin decir, en mi opinión, nada notable para embarcarse después en una larga digresión sobre los dos infinitos, sobre lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño que puede observarse en las tres o cuatro cosas que constituyen la naturaleza. Es difícil entender la conexión de esto con el tema principal del texto. Por este motivo, creo oportuno cortar el texto en dos partes y convertirlo en dos piezas separadas, ya que no parecen ir juntas" (citado en Schobinger, *Kommentar zu Pascals Reflexionen*, pág. 110).

[7] Sobre la historia de la edición del texto, véase Blaise Pascal, *Œuvres complètes*, ed. J. Mesnard, París, Desclée de Brouwer, 1964 y 1970, resumido en Schobinger, *Kommentar zu Pascals Reflexionen*, págs. 108-114.

[8] Como un ejemplo entre otros muchos, Schobinger confronta el problema de la discrepancia entre el conocimiento matemático y la creencia en Pascal, en la medida en que encuentra la expresión en las fluctuaciones de una terminolo-

En un texto que históricamente es tan firme como éste —y que contiene ecos de una serie casi interminable de disputas que, tras filósofos como Descartes, Leibniz, Hobbes y Gassendi, marcan el periodo como uno de los de más intensa especulación epistemológica— hay una fuerte tentación de domesticar las dificultades más amenazadoras historizándolas fuera de la conciencia. Incluso después de realizar esta operación, siguen apareciendo algunas anomalías que pertenecen específicamente a la naturaleza de la cuestión más que a su estado. La ruptura más sobresaliente tiene lugar en la segunda parte, en la sección sobre la persuasión (página 356). Pascal ha afirmado la existencia de dos modos completamente diferentes a través de los que se puede conducir los razonamientos. El primer modo ha sido establecido en la primera sección, en polémica oposición con la lógica escolástica de los silogismos, como el método de los geómetras, y puede ser codificado en las reglas que Arnauld y Nicole incorporan en la *Logique.* Observar estas reglas es el único modo de ser, a la vez, productivo y fiable. Sin embargo, debido a la condición de caído del hombre, no puede establecerse a sí mismo como el único modo. Aunque el hombre es capaz de razonar y requiere de pruebas para convencerse, es mucho más capaz todavía de manejar un lenguaje de placer y seducción que gobierna, más que su espíritu, sus necesidades y sus pasiones. Dentro de sus propios feudos, el lenguaje de la seducción *(langage d'agrément)* y el lenguaje de la persuasión pueden gobernar e incluso cooperar, pero cuando

---

gía que deriva, a veces, del lenguaje característico de la prueba (en términos como *raison, entendement, esprit)* y, otras veces, del lenguaje característico de la afectividad (en términos tales como *cœur, sentiment, instinct).* El tópico, como es bien sabido, nos conduce a la famosa oposición entre "esprit de géométrie" y "esprit de finesse." Schobinger explica la dificultad como una evolución en la actitud de Pascal hacia Descartes. En las *Réflexions* (exceptuando la sección teológica) Pascal se adhiere todavía al dualismo de la mente y los sentidos, o del conocimiento discursivo e intuitivo que se remonta a Descartes. Más tarde, "en los *Pensées,* Pascal matiza esta oposición en un nuevo modelo de pensamiento discursivo. Las *Réflexions,* por consiguiente, corresponden a una etapa cartesiana del pensamiento pascaliano, mientras los *Pensées* son el resultado de un cambio y representan un distanciamiento con respecto a Descartes" (Schobinger, *Kommentar zu Pascals Reflexionen,* págs. 402-404). Lo que sorprende de esta afirmación (de la que podrían encontrarse muchas equivalencias en la literatura sobre Pascal) no es que sea correcta o incorrecta, sino que, al afirmar una tensión epistemológica desde el punto de vista de una narrativa histórica, crea una ilusión aplacadora de pensamiento.

la verdad natural y el deseo humano dejan de coincidir, pueden entrar en conflicto. En ese momento, dice Pascal, "se alcanza un equilibrio dudoso entre la verdad y el placer *[vérité et volupté]* y el conocimiento de lo uno y la conciencia de lo otro disputan un combate cuyo resultado es muy incierto" (pág. 356). Tales momentos dialécticos son, como bien sabrán los lectores de los *Pensées,* muy comunes en Pascal y funcionan como la precondición necesaria de su perspicacia. Sin embargo, en este momento crucial no tiene lugar ningún tipo de resolución, aunque la eficacia de la totalidad del texto esté en juego. Pascal se refugia en una fraseología de la que es imposible decir si es evasiva o irónicamente personal: "Ahora bien, de estos dos métodos, el de la persuasión, y el de la seducción *[convaincre... agréer],* daré reglas sólo para el primero... [la persuasión geométrica]. Creo que el otro es incomparablemente más difícil, más sutil, más útil y más admirable. Por lo tanto, si no hablo de él, se debe a mi incapacidad para hacerlo. Siento que está tan lejos de mis posibilidades que lo considero totalmente imposible. Creo que si hay alguien capaz de hacerlo, es gente que conozco y que nadie tiene un conocimiento tan claro y profundo como ellos" (pág. 356). La referencia parece ir dirigida al amigo de Pascal, Chevalier de Méré, quien ya había aparecido anteriormente en una polémica alusión, en un momento delicado, durante la primera parte del tratado[9], reforzando de este modo la impresión de que, en el momento de la manifestación, cuando más necesitados estamos de una formulación clara y explícita, nos encontramos con una ofuscación privada, ya que como se deduce de muchos testimonios y de muchos otros ejemplos pertenecientes a la prosa de las *Lettres provinciales,* la afirmación de Pascal acerca de la incompetencia de la retórica de la seducción no es en absoluto cierta. Los párrafos finales del texto nunca se recuperan de esta ruptura en un argumento de ningún modo fútil. ¿Qué es lo que hay en este argumento que explica la aparición de esta ruptura? ¿Qué es lo que hay en una epistemología rigurosa que hace imposible decidir si su exposición es una prueba o una alegoría? Tendremos que reconstruir e

---

[9] Sobre la relación entre Antoine Gombaud, Chevalier de Méré y Pascal, véase J. Mesnard, *Pascal et les Roannez,* vols. 1 y 2, París, Desclée de Brouwer, 1965; F. Strowski, *Pascal et son temps,* París, Plon, 1907-1908, vol. 2, págs. 292-317 y también Schobinger, *Kommentar zu Pascals Reflexionen,* pág. 330.

interpretar el curso del argumento, cómo se desarrolla en la primera sección de las *Réflexions* y cómo encuentra su equivalente en la estructura lógica y retórica subyacente de los *Pensées,* para contestar esta pregunta.

"De l'esprit géométrique", sección 1 de las *Réflexions*, parte de un problema clásico y conocido en la epistemología: la distinción entre definición nominal y real, *definitio nominis* y *definitio reo.* Pascal insiste además en que la superioridad y fiabilidad del método geométrico (es decir, matemático) se establece porque "en geometría reconocemos sólo aquellas definiciones que los lógicos denominan *definiciones de nombre [définitions de nom],* es decir, dar un nombre sólo a aquellas cosas que han sido claramente designadas mediante términos perfectamente conocidos" (pág. 349). Nada puede haber más sencillo, en la exposición de Pascal, que este proceso de denominación, que existe sólo como una suerte de taquigrafía, código libre y flexible utilizado por razones de economía para evitar repeticiones molestas, y que de ninguna manera influye en la cosa misma, ni en su sustancia ni en sus propiedades. Las definiciones de nombre son, dice Pascal, "completamente libres y nunca están abiertas a contradicción" (pág. 349). Éstas requieren algo de higiene y algunas normas. Se debería evitar, por ejemplo, que el mismo significante designara dos significados distintos, pero esto puede garantizarse fácilmente por convención pública. Las definiciones reales, por otro lado, son mucho más coactivas y peligrosas: éstas no son realmente definiciones sino axiomas o, incluso más frecuentemente, se trata de proposiciones que necesitan ser probadas. La confusión entre definiciones nominales y reales es la principal causa de las dificultades y oscuridades que plagan la disputa filosófica, y mantener entre ellas una distinción clara y nítida es, según los propios términos de Pascal, "la (verdadera) razón de la escritura del tratado, antes que el tema del que me ocupo" (pág. 351). La mente del geómetra es ejemplar en la medida en que observa esta distinción.

¿Puede realmente hacer esto? Tan pronto como queda enunciada, la aparente definición simple de la definición tropieza con dificultades, ya que el texto se desliza casi imperceptiblemente desde la discusión de la definición nominal a la de lo que denomina "palabras primitivas", las cuales no están sujetas en absoluto a ninguna definición, puesto que sus supuestas definiciones son retrocesos infinitos de tautologías acumuladas. Estos términos

(que incluyen los topoi básicos del discurso geométrico, tales como el movimiento, el número y la extensión) representan el elemento natural del lenguaje que Descartes apartó desdeñosamente del discurso científico, pero que reaparece aquí como la luz natural que garantiza la inteligibilidad de los términos primitivos a pesar de su indefinibilidad. En el discurso geométrico (y por tanto epistemológicamente fundamentado), las palabras primitivas y la definición nominal son coextensivas y se combinan entre sí: en esta "ciencia juiciosa... todos los términos son perfectamente inteligibles, bien por luz natural, bien por las definiciones que produce" (pág. 351).

Pero las cosas no son tan simples, ya que si las palabras primitivas poseen un significado natural, entonces este significado tendría que ser universal, como lo es la ciencia que opera con estas palabras; sin embargo, en un cambio repentino propio de Pascal que lo aparta de la confianza de Arnauld en la lógica, parece que no es así. "No es", dice Pascal, "que todos los hombres tengan la misma idea de la esencia de las cosas que yo demostré que era imposible e inútil definir... (como, por ejemplo, el tiempo). No es la naturaleza de estas cosas la que yo digo que es conocida por todos, sino simplemente *la relación entre el nombre y la cosa,* de manera que al oír la expresión *tiempo,* todos volvemos (o dirigimos) nuestro pensamiento hacia el mismo objeto *[tous portent la pensée vers le même objet]*" (pág. 350). Aquí la palabra no funciona como un signo o como un nombre, como sucedía en la definición nominal, sino como un vector, un movimiento direccional que se manifiesta sólo como giro, puesto que el objetivo al que se dirige sigue siendo desconocido. En otras palabras, el signo se ha convertido en un tropo, una relación sustitutiva que tiene que postular un significado cuya existencia no puede ser verificada, pero que confiere al signo una función significante inevitable. La indeterminación de esta función es llevada a cabo por la expresión figurativa "porter la pensée", figura que no puede explicarse en términos fenomenológicos. La naturaleza de la relación entre figura (o tropo) y pensamiento sólo puede describirse por medio de una figura, la misma figura que Pascal utilizará en los *Pensées* para describir la figura: "Figure *porte* absence et présence, plaisir et déplaisir" (2655/677, pág. 534)[10]; frase a la que tendre-

[10] Los *Pensées* de Pascal están en ediciones diferentes con números de identifi-

mos que volver más tarde. Esto, al menos, queda claramente establecido: en el lenguaje de la geometría, la definición nominal y los términos primitivos son coextensivos, pero la función semántica de los términos primitivos se estructura como un tropo. Como tal, ésta adquiere una función significante que no controla ni en su existencia ni en su dirección. Otra manera de expresar esto es decir que la definición nominal de los términos primitivos siempre se convierte en una proposición que tiene que ser pero que, a la vez, no puede ser probada. Dado que ahora la definición es ella misma un término primitivo, de ello se desprende que la definición de la definición nominal es una definición real y no nominal. Esta complicación inicial tiene consecuencias importantes para el desarrollo posterior del texto.

La discusión en torno a la denominación y a la definición nos conduce directamente a la afirmación más sistemática y fundamental de Pascal sobre la inteligibilidad y coherencia del pensamiento y el cosmos: el principio de la doble infinidad, que también subyace a las consideraciones de los *Pensées*. Desde un punto de vista tradicional, el interés de las *Réflexions* radica en que explica, de la forma más explícita que pudiera darse en el contexto apologético y religioso de los *Pensées*, el vínculo entre este principio central, tan frecuentemente expresado, por el mismo Pascal y sus intérpretes, en una tonalidad de pathos existencial, y la lógica geométrica o matemática de la que es en realidad una versión. El texto ayuda a deshacer la oposición tendenciosa y simplista entre conocimiento y fe, tan a menudo atribuida a Pascal. El *logos* del mundo consiste en el "vínculo necesario y recíproco" que existe entre las dimensiones intramundanas del movimiento, el número y el espacio (a las que Pascal también añade la de tiempo), principio afirmado en la única cita de las Escrituras que aparece en el texto: "Deus fecit omnia in pondere, in numero, et mensura"[11].

Pascal está, de hecho, de acuerdo con la ciencia de su época

---

cación distintos. Yo cito el número de la clasificación de Lafuma del volumen de las Éditions du Seuil, seguido del número de la clasificación de Brunschvicg, y del número de página en el volumen de las Éditions du Seuil.

[11] El Libro de la Sabiduría, 11:21. La asimilación del espacio a la medida *(mensura)* y especialmente, la asimilación del movimiento al peso *(pondere)* plantea cuestiones que conducen hasta las preocupaciones científicas y experimentales de Pascal en torno a los problemas de la gravedad.

en hacer de la cohesión de la aritmética, la geometría y la mecánica racional el modelo lógico del discurso epistemológico. También está esencialmente de acuerdo con esa época, la época de Leibniz y el desarrollo del cálculo infinitesimal, en designar el principio de la doble infinidad, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, como la "propiedad común (del espacio, del movimiento, y del número) donde el conocimiento abre la mente a las más grandes maravillas de la naturaleza" (pág. 351). Por consiguiente, cuando el peso del texto de Pascal se convierte en la afirmación de la infinita divisibilidad del espacio y del número (asumiendo que la expansión infinita está fácilmente garantizada, pero que la mente resiste la noción de una infinita divisibilidad), no nos sorprendemos al descubrir que cuatro de los cinco argumentos designados para vencer esta resistencia son afirmaciones tradicionales que no tienen necesidad de desarrollo. Éstas reiteran dichos principios fundamentales del cálculo como la imposibilidad de comparar cantidades finitas e infinitas y, en general, se mueven entre dimensiones espaciales y numéricas por medio de un simple cómputo (como en el ejemplo del número irracional de la raíz cuadrada de dos), o a través de representaciones experimentales en el espacio, sin la intervención del lenguaje discursivo (pág. 353). No obstante, el texto empieza a proliferar y volverse tenso cuando tiene que hacer frente a una objeción que puede atribuirse a Méré y que obliga a Pascal a reintroducir la cuestión de la relación entre lenguaje y conocimiento. Méré argumentaba que es perfectamente posible en el orden del espacio concebir una extensión constituida por partes que estén ellas mismas desprovistas de extensión, implicando por tanto que el espacio puede estar constituido por una cantidad finita de partes indivisibles, más que de una infinidad de partes infinitamente divisibles, porque es imposible constituir números de unidades que estén desprovistas de número. Méré utiliza el principio de homogeneidad entre espacio y número, que es también la base de la cosmología de Pascal para poner en cuestión el principio de lo pequeñísimo infinitesimal. La réplica de Pascal (pág. 353) marca el momento verdaderamente pascaliano de la demostración. Empieza disociando las leyes del número de las leyes de la geometría, demostrando que lo que es aplicable a la unidad indivisible del número, el *uno,* no es aplicable a la unidad indivisible del espacio. El *status* del *uno* es paradójico y aparentemente contradictorio: como principio de unidad, no tiene pluralidad, no tiene número. Como

dijo Euclides, el *uno* no es un número. Es un simple nombre dado a la entidad que no posee las propiedades del número, una definición nominal del no-número. Por otro lado, el uno participa del número, según el principio de homogeneidad enunciado por el mismo Euclides, quien decretó que el uno no es un número. El principio de homogeneidad ("se dice que las magnitudes son de la misma clase o especie cuando puede hacerse que una magnitud exceda a otra por medio de una multiplicación reiterada") está matemáticamente vinculado al principio de infinidad implícito en esta proposición. El *uno* no es un número; esta proposición es correcta, pero también lo es la proposición opuesta, es decir, que el *uno* es un número, dado que está mediado por el principio de homogeneidad que afirma que el *uno* es de la misma especie que el número, de la misma manera que una casa no es una ciudad, aunque una ciudad esté compuesta de casas que son de la misma especie que la ciudad, ya que siempre se le puede añadir una casa a una ciudad y esta última sigue siendo una ciudad. La homogeneidad genérica, o lo infinitesimal, es una estructura sinecdóquica. Volvemos a encontrar en el modelo fundamental del cosmos de Pascal, que está basado en los tropos de la homogeneidad y en la noción de lo infinito, un sistema que tiene mucho en cuenta la contradicción dialéctica (uno puede decir $1 = N$, así como $1 \neq N$), pero que garantiza la inteligibilidad.

No obstante, el interés del argumento estriba en que tiene que reintroducir la ambivalencia del lenguaje definicional. La totalización sinecdóquica de la infinitud es posible porque la unidad del número, el uno, funciona como una definición nominal. Pero, para que el argumento sea válido, el número nominalmente indivisible debe ser distinguido del espacio realmente indivisible, demostración que Pascal puede llevar a cabo fácilmente, pero sólo porque las palabras clave de la demostración —indivisible, espacial, extensión *(étendue)*, species *(genre)*, y definición— funcionan como definiciones reales y no como definiciones nominales, como "définition de chose" y no como "définition de nom". El lenguaje obliga casi a Pascal a aceptar esta formulación cuando tiene que decir: "cette dernière preuve est fondée sur la *définition* de ces deux *choses*, indivisible et étendue" o "Donc, il n'est pas de même genre que l'étendue, par la *définition* des *choses* du même genre" (pág. 354; la bastardilla es mía). La reintroducción de un lenguaje de definición real tiene en cuenta también el próximo paso de la demostración, que, después de haber separado el

número del espacio, tiene ahora que suspender esta separación al tiempo que la mantiene—ya que la homología subyacente del espacio y el número, fundamento del sistema, nunca debería cuestionarse fundamentalmente. Existe, en el orden del número, una entidad que es, al contrario que el *uno,* heterogénea con respecto al número: esta entidad, que es el *cero,* es radicalmente distinta del uno. Mientras el uno es y no es un número al mismo tiempo, el cero no es en absoluto un número, es absolutamente heterogéneo con respecto al orden del número. Con la introducción del cero, la separación entre número y espacio, que es potencialmente amenazadora, se palía también, ya que las equivalencias pueden ser fácilmente encontradas en el orden del tiempo y del movimiento por la función del cero en el número: instante y estasis *(repos)* son las equivalencias que, gracias al cero, permiten al uno restablecer el "vínculo necesario y recíproco" entre las cuatro dimensiones intramundanas de las que depende el orden divino. Al final del pasaje, se recupera la homogeneidad del universo, y el principio de la simetría infinitesimal queda bien establecido. Pero esto tiene un precio: la coherencia del sistema se considera ahora completamente dependiente de la introducción de un elemento —el cero y sus equivalentes en el tiempo y movimiento— que es totalmente heterogéneo con respecto al sistema y que ni mucho menos forma parte de él. El universo continuo sostenido por las alas dobles de los dos infinitos se interrumpe, alterado *en todos sus puntos* por un principio de heterogeneidad radical sin el que no podría existir. Además, esta ruptura de lo infinitesimal y homogéneo no ocurre en el nivel trascendental, sino en el nivel del lenguaje, en la incapacidad de una teoría del lenguaje como signo o como nombre (definición nominal) para fundamentar esta homogeneidad sin recurrir a la función significante, la definición real, que hace del cero de significación la condición necesaria del conocimiento fundado. La noción de lenguaje como signo depende y deriva de una noción diferente en la que el lenguaje funciona como significación descontrolada y transforma lo que éste nombra en equivalente lingüístico del cero aritmético. Es en calidad de signo como el lenguaje es capaz de engendrar los principios de infinidad, de genio, de especie, y homogeneidad que permiten las totalizaciones sinecdóquicas, pero ninguno de estos tropos puede acontecer sin el borramiento sistemático del cero y su reconversión en un nombre. No puede haber *uno* sin cero, pero el cero siempre aparece

bajo la forma de un *uno,* de (alguna) cosa. El nombre es el tropo del cero. Al cero siempre se le *considera* como uno cuando, en realidad, el cero es innombrable, "innommable". En la lengua francesa, tal como la utilizan Pascal y sus intérpretes, esto sucede concretamente en el desconcertante uso alterno de los dos términos *zéro* y *néant.* La forma verbal, predicativa *néant,* con su terminación de gerundio, indica no el cero, sino más bien el uno, como el *límite* de lo infinitamente pequeño, el casi cero que es el uno. Pascal no es consecuente en su uso del *zéro* y del *néant;* ni podría serlo si el sistema de los dos infinitos tiene que ser enunciado. Sin embargo, en el punto crucial, como es el caso, Pascal conoce la diferencia, diferencia que siempre olvidan sus comentaristas, incluyendo los más recientes y astutos[12]. Al final de la exposición más sistemática de la teoría de los dos infinitos, en la conclusión de la parte 1 de las *Réflexions,* encontramos de nuevo la ambivalencia de la teoría del lenguaje definicional que ya encontramos al principio.

La cuestión inevitable será si el modelo establecido en este texto, en el que el discurso es un sistema dialéctico e infinitesimal que depende de su fracaso para existir, puede extenderse a textos que no son puramente matemáticos, sino que se presentan bajo una forma menos abstracta, más perceptible desde un punto de vista fenomenal o existencial. Querríamos saber en concreto si el

---

[12] Louis Marin, en su notable libro sobre Pascal y la *Lógica* de Port-Royal *(La Critique du discours,* París, Éditions de Minuit, 1975), hace una aportación considerable a la filosofía del lenguaje de Pascal y su relación con la teología. El capítulo 8, "De la définition de nom" (págs. 239-269), es particularmente relevante para nuestro tema y constituye una de las mejores exposiciones del vínculo entre definición nominal y la teoría de los dos infinitos, culminando en la siguiente conclusión: "El grupo de elementos que 'fundamentan' el discurso científico en un principio de certeza que no es en absoluto convincente. [...] son los mismos que los que hacen que este discurso transgreda sus limitaciones, ya que son sus límites como ilimitación. Al obedecer a la ley de la doble infinidad, las magnitudes pueden ser determinadas de forma exacta por medio del cómputo y la medida, pero, al mismo tiempo, apuntan hacia algo distinto de lo que ellas son, los límites trascendentales de la magnitud que organiza todas las magnitudes". Cuando Marin cita después el párrafo 3 del Pensamiento, 418/233, pág. 550, que afirma que "la suma del uno al infinito no lo aumenta" y concluye que "en esta pérdida *[dénuement]* la totalización del significado infinito = 0 se realiza a sí mismo", esto sería un clásico ejemplo de la confusión de la "néant" (o *uno* como lo infinitamente pequeño) con el cero. En el sistema de Pascal es posible decir que *néant* = signo infinito (o 1 = signo infinito), pero nunca que 0 (cero) = signo infinito.

principio de homogeneidad implícito en la teoría de los dos infinitos, *así como* la interrupción de este sistema, pueden reconstruirse en el contexto teológico y unidireccional de los *Pensées*. Puesto que esto implicaría una lectura detallada de una obra de especialización y de mayor dificultad, debemos limitarnos aquí a las ideas preliminares, demostrando en primer lugar cómo el principio de totalización, que está implícito en la noción de infinito, subyace al modelo dialéctico tan característico de los *Pensées*. Una vez hecho esto, deberíamos preguntarnos si dicho modelo se interrumpe, de la misma forma que las series numéricas son interrumpidas por el cero, y cómo tiene lugar dicha interrupción. A modo de precaución general, deberíamos ser especialmente cautelosos en no decidir demasiado pronto que en realidad se trata de eso, no sólo porque las consecuencias, desde un punto de vista teleológico y epistemológico, sean profundas, sino también porque no debería subestimarse la notable elasticidad del modelo dialéctico, capaz de recuperar las totalidades amenazadas por las contradicciones más radicales. Debería permitirse que la dialéctica pascaliana desplegara todos sus logros y, si tiene que revelarse alguna disyunción, esto sólo puede hacerse siguiendo a Pascal, empujándola hasta su eventual punto de ruptura.

Lo que aquí se llama, a falta de un término más adecuado, ruptura o disyunción, no tiene que considerarse como una negación, por muy trágica que dicha ruptura sea. La negación, en una mente tan elástica como la de Pascal, es siempre susceptible de ser reinscrita en un sistema de inteligibilidad. Ni podemos esperar localizarla como un topos entre varios topoi, como sucedería con los tropos regulares de sustitución. Es posible encontrar, en la terminología de la retórica, términos que se aproximan a la designación de tales disrupciones (por ejemplo, *parabasis* o *anacoluthon)*, y que designan la interrupción de un continuo semántico de un modo que va más allá del poder de reintegración. Sin embargo, uno debe advertir de inmediato que esta disrupción no es tópica, que no puede ser localizada en un solo punto —puesto que es, en realidad, la misma noción de punto, el cero geométrico[13], el que está siendo forzado a abandonar su espacio—, sino

[13] Sobre el concepto de "punto", véase Schobinger *(Kommentar zu Pascals Reflexionen*, pág. 365), quien aporta citas interesantes de Simon Stevin y de Mer-

que se extiende por todas partes. El anacoluto está omnipresente, o, en términos temporales y en la formulación deliberadamente ininteligible de Friedrich Schlegel, la parábasis es permanente. Llamar a esta estructura "irónica" puede ser más engañoso que útil, puesto que la *ironía,* como el *cero,* es un término que no es susceptible de definición nominal o real. Decir, pues, como estamos diciendo realmente, que la alegoría (como narración secuencial) es el tropo de la ironía (como el uno es el tropo del cero), es decir algo que es lo suficientemente verdadero pero no inteligible, lo que implica también que no puede funcionar como instrumento de análisis textual. Para descubrir, en los *Pensées,* los *ejemplos de ruptura,* equivalentes del cero en la teoría del número de Pascal, sólo podemos reiterar compulsivamente el modelo dialéctico del propio modelo de Pascal, o, en otras palabras, leer y releer los *Pensées* con genuina insistencia. El propio Pascal ha formulado el principio de la lectura totalizadora, en la que las antinomias más marcadas deben reconciliarse, en el Pensamiento titulado "Contradicción" (257/684, pág. 533): "Sólo se puede confeccionar una buena fisonomía reconciliando todas nuestras oposiciones. No basta con seguir una secuencia de propiedades iguales sin reconciliar los contrarios: para poder entender el sentido de un autor, se tiene que reconciliar todos los pasajes contradictorios *[pour entendre le sens d'un auteur il faut accorder tous les passages contraires].*" Aplicado a las Escrituras, que Pascal tiene aquí en mente, esta reconciliación conduce directamente a la oposición fundamental que subyace a todas las demás: la oposición entre una lectura figurativa y una lectura verdadera. "Si se considera la ley, los sacrificios y el reino como realidades, será imposible coordinar todos los pasajes [de la Biblia]; es por tanto necesario que sean meras figuras" (pág. 533). La cuestión sigue siendo, por supuesto, si el par figura/realidad puede o no puede ser él mismo reconciliado, si se trata de una contradicción del tipo que encontramos cuando se dice que el uno es y no es a la vez un número, o si la categoría de figura y la categoría de realidad son heterogéneas.

A pesar de la felicidad sombría de su condensación aporética, los *Pensées* son también textos muy sistemáticamente esque-

---

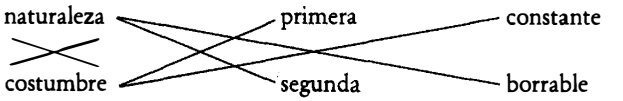
senne que discuten la asimilación del "punto" geométrico por parte del cero aritmético.

matizados que pueden considerarse como una interacción compleja de oposiciones binarias. Muchas de las secciones son, o podrían ser, fácilmente designadas por los términos de estas oposiciones, como sucede en el caso de nuestro primer y más simple ejemplo, dos de los Pensamientos (125/192 y 126/193, pág. 514), que podría muy bien titularse "Naturaleza" y "Costumbre": "¿Cuales son los principios naturales sino los principios a los que nos hemos acostumbrado? En los niños, son principios que han aprendido de las costumbres de sus padres, como la caza en los animales. Una costumbre diferente dará lugar a principios naturales diferentes. Esto puede verificarse a través de la experiencia, observando si existen costumbres que no pueden ser borradas... Los padres temen que el amor natural de sus hijos pueda borrarse. ¿Qué clase de naturaleza es ésta, que puede ser borrada de esta manera? La costumbre es una segunda naturaleza que destruye la primera. ¿Pero qué es la naturaleza? ¿Por qué la costumbre no es natural? Mucho me temo que esta naturaleza sea sólo una primera costumbre, como la costumbre es una segunda naturaleza." Este pasaje gira alrededor de un dicho de sabiduría popular ("La coutume est une seconde nature"), como sucede con frecuencia en Pascal, y establece así un modelo lógico o, más bien, retórico muy característico. Se agrupa un conjunto de oposiciones binarias en un orden lógico según sus propiedades: aquí, costumbre y naturaleza son emparejadas con los pares primero/segundo y constante/borrable *(effaçable),* respectivamente. La naturaleza, siendo un principio *primero,* es constante, mientras la costumbre, siendo segunda o derivada de la naturaleza, es susceptible de cambio y borradura. El esquema, en un principio, es como sigue:

naturaleza	primera	constante
costumbre	segunda	borrable

El modelo se pone en funcionamiento por medio de una declaración (también basada, en este caso, en la observación común) que invierte el orden de asociación de las entidades y sus propiedades. Se dice que los padres temen, aparentemente con buen criterio, que los sentimientos naturales de afecto filial puedan borrarse, emparejando así lo natural con lo borrable y, en consecuencia, con la segundidad. Un primero (la naturaleza) se convierte, pues, en un primero segundo, es decir, en un segundo;

un segundo (costumbre) se convierte, a través de un equilibrio simétrico, en un segundo primero, es decir, en un primero:



Las propiedades de primeridad y segundidad han cambiado de lugar, lo cual desemboca en el desbaratamiento o deconstrucción de la oposición binaria de la que habíamos partido. Ahora se vuelve imposible decidir si una experiencia determinada puede llamarse natural o de costumbre. Puesto que son capaces, en una inversión quiásmica, de intercambiar o atravesar sus propiedades, la naturaleza y la costumbre se unen hasta el punto que su oposición ha sido inscrita en un sistema de intercambio que se estructura como un tropo (quiasmo). La naturaleza y la costumbre se unen en un sistema único que, aunque experimentado de forma negativa por el autor ("Me temo que..."), es de todas formas una cognición.

El mismo modelo, más complejo, reaparece una y otra vez y subyace a algunos de los Pensamientos más famosos y más sugestivos desde el punto de vista temático. Considérese, por ejemplo, la sección sobre la naturaleza del hombre (131/134, págs. 514-515). Parte de una oposición que, en esta ocasión, es histórica y empírica: el debate filosófico —al que Pascal accede a través de sus predecesores más cercanos, Montaigne y Descartes— entre la filosofía escéptica y la filosofía dogmática, *pyrrhoniens* y *dogmatistes*. El establecimiento del sistema original, que era obvio en el caso de la naturaleza y la costumbre como primera y segunda, es más complejo en este caso, en el que la fe escéptica y dogmática tienen que emparejarse con la verdad y la naturaleza, respectivamente. El argumento emplea de nuevo el ejemplo y la lógica usada por Descartes en las primeras meditaciones[14]. Reivindica el valor cognitivo de la duda respecto a la polaridad entre el dormir y la vigilia, entre el sueño y la realidad. Normalmente se asume que la condición de la vigilia es la verdadera condición del hombre, la norma primera de la que el dormir y el soñar derivan y

[14] René Descartes, *Œuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, 3 vols., París, Garnier, 1967, 2, pág. 406.

son versiones desplazadas, secundarias. El acto de dormir se injerta en la condición de despierto como una cualidad secundaria se injerta en una primaria. El modelo original es como sigue:

vigilia	percepción	primero
acto de dormir	acto de soñar	segundo

Puesto que pensamos que estamos despiertos cuando soñamos, se deduce que las propiedades pueden ordenarse según el mismo modelo simétrico que encontramos en el Pensamiento sobre la naturaleza y la costumbre. Al igual que Keats al final de la "Ode to a Nightingale," deberíamos preguntarnos: ¿estoy despierto o dormido?, pues ya no es cierto que nuestra conciencia primaria esté despierta, que la conciencia no sea un palimpsesto de sueños, algunos de ellos individuales, otros compartidos, injertados todos ellos entre sí. "¿No es posible que esta mitad de nuestra vida (día) sea un simple sueño en el que se injertan otros sueños, y del que nos despertaremos al morir?" (pág. 514). Esta sospecha, que trastoca las polaridades naturales del día y la noche, de la vigilia y el sueño, es claramente el producto de la mente escéptica y justifica la vinculación del escepticismo con el conocimiento. La posición escéptica siempre tuvo el conocimiento de su parte, y lo único que los dogmáticos pueden oponer a este conocimiento es la convicción natural de que la duda infinita es intolerable. "¿Qué hará el hombre en esta condición? ¿Dudará de todo, dudará de si está despierto, de si le pellizcan o le queman, dudará de que él duda, dudará de sí mismo? No se puede alcanzar esta condición, y yo afirmo como un hecho que nunca ha habido un escéptico perfectamente consistente y real. La naturaleza apoya nuestra débil razón y la protege de tal extravagancia" (pág. 515). El escepticismo y el dogmatismo se emparejan ahora firmemente con la verdad y la naturaleza, respectivamente.

Escepticismo	Verdad
Dogmatismo	Naturaleza

Pero esta configuración original no es estable. Como se deduce de la cita anterior, uno no puede ser consistentemente escéptico, pero es igual de imposible ser consistentemente natural, porque por muy "extravagante" que sea la posición escéptica,

es, sin embargo, el único modelo de verdad al que podemos acceder, y vuelve imposible todas las reivindicaciones de verdad natural por parte de la autoridad. A la creencia "de que no se puede dudar de los principios naturales", los escépticos contraponen "que la incerteza de nuestro origen incluye la de nuestra naturaleza". Este argumento no puede rebatirse: "Los dogmáticos han estado tratando de rebatirlo desde que el mundo se creó."

La situación no es sólo inestable, sino también coactiva. Llegados a este punto de los *Pensées,* nos trasladamos desde la lógica de las proposiciones, afirmaciones referidas a lo que es, a la lógica modal, afirmaciones referidas a lo que debería o debe ser, ya que no se puede permanecer suspendido entre dos posiciones irreconciliables: está claro que, al no elegir entre los dos extremos de las polaridades, se está adoptando la posición escéptica. El predicamento es el de lo indecidible: la lógica proposicional no tiene el poder para decidir en un conflicto que tiene que encontrar una solución, si es que esta lógica sobrevive.

En una primera inversión dialéctica, la respuesta será dar al predicamento un nombre, que, en este caso, será "hombre", el ser que aparece en dicho predicamento. El "hombre" no es pues una entidad definible, sino un movimiento incesante más allá de sí mismo. "L'homme passe l'homme" dice Pascal, en una frase que ha recibido muchas interpretaciones pseudo-nietzscheanas de trascendencia y transgresión existenciales. Quizás es más importante la formulación numérica de la "definición" del hombre que nos devuelve a las *Réflexions,* ya que, dice Pascal, de ella se deduce que el hombre es doble, que el uno es siempre ya al menos un dos, un par. El hombre es como el *uno* en el sistema del número, infinitamente divisible e infinitamente capaz de auto-multiplicación. Es otra versión del sistema de los dos infinitos; inmediatamente después de haber afirmado que el hombre sobrepasa al hombre, y que el hombre es doble, Pascal puede añadir que el hombre sobrepasa *infinitamente* al hombre, "l'homme passe *infiniment* l'homme". Como metáfora del número, el hombre es uno y no es uno, es par e infinito al mismo tiempo.

La dialéctica del infinito, que parte de la duda inicial, es por tanto capaz de desarrollarse a sí misma de forma consistente. Para la condición doble y, en consecuencia, infinitesimal del hombre, esto se convierte en la clave para el conocimiento de la naturaleza del hombre. "Ya que, ¿quién no comprende que sin el conocimiento de esta doble condición de la naturaleza el hombre se

encontraba en una ignoracia irrevocable con respecto a la verdad de su naturaleza?" (pág. 515). Esta estrategia de razonamiento es puramente cartesiana: la duda queda en suspenso gracias al conocimiento de la duda. Se entiende que la estructura original, el emparejamiento del escepticismo con la verdad y del dogmatismo con la naturaleza, ha sido cruzada quiásmicamente, puesto que ahora el verdadero conocimiento del escepticismo radical se empareja con la naturaleza, en virtud de la mediación del concepto de hombre, representando por implicación el sistema de doble infinitud. El modelo retórico que subyace este sistema es el mismo que en el ejemplo anterior.

Es legítimo "emparejar" este Pensamiento con otro más rigurosamente esquematizado, el cual manifiesta la misma tensión, pero la vacía del pathos existencial de la totalización (122/416, pág. 514). La oposición binaria "grandeur et misère" le sirve de título: "Puesto que la miseria se deriva de la grandeza, y la grandeza de la miseria, algunos se han decidido tajantemente a favor de la miseria, puesto que consideran la grandeza como prueba de la miseria, y otros se han decidido por la grandeza con la misma fuerza, puesto que para ellos ésta deriva de la propia miseria. Todo lo que éstos han sido capaces de decir a favor de la grandeza ha servido como argumento para que los otros defiendan la miseria, puesto que cuanto más elevada es la posición de la que uno se cae, más miserable se es y viceversa. Los unos son llevados a los otros *[portés les uns sur les autres]* en un círculo sin fin, siendo cierto que a medida que los hombres ganan en ilustración, descubren en ellos grandeza y miseria a la vez. En una palabra: el hombre sabe que es miserable. Por tanto, es miserable porque, de hecho, es esto lo que es, pero es también grande porque tiene conciencia de ello *[En un mot, l'homme connaît qu'il est misérable. Il est donc misérable puisqu'il l'est, mais il est bien grand puisqu'il le connaît]*."

El final del texto resume el quiasmo de una forma particularmente condensada, partiendo del emparejamiento de la miseria con el (auto)conocimiento y de la grandeza con el ser: "El hombre *es* grande porque *conoce* la miseria *[l'homme connaît qu'il est misérable]*". La frase final ha invertido el modelo: la miseria se empareja con el ser, en la tautología "il est misérable puisqu'il l'est," y la grandeza con el conocimiento, el auto-conocimiento de la miseria. La mediación es llevada a cabo por las preposiciones aparentemente deductivas en la frase: "il est *donc* misérable *puisqu*'il l'est", donde el poder cognitivo es arrastrado por las articulacio-

nes lógicas *donc* y *puisque,* y el poder ontológico por la tautología de la afirmación. La dialéctica ha sido erigida sobre una tautología, en la interminable repetición circular de lo mismo, y la forma teológica de la trascendencia infinita ha sido reemplazada por esta monotonía. Sin embargo, a pesar de la diferencia temática y tonal entre los dos Pensamientos sobre el hombre, el modelo retórico sigue siendo el mismo, fundado en la simetría infinitesimal de la inversión quiásmica. Aquí, en uno de los Pensamientos más desoladores, este modelo aparece quizás en su forma más pura[15].

En Pascal, la transición desde el auto-conocimiento y el conocimiento antropológico al conocimiento teleológico transcurre con frecuencia a través de la dimensión de lo político.

Louis Marin acierta cuando insiste en la estrecha interconexión entre la epistemología, la crítica política y la teología, en la secuencia de los *Pensées* titulada "Raison des effets"[16]. Esta secuencia trata principalmente de la distinción entre conocimiento popular y conocimiento científico, volviendo de este modo a la cuestión que subyace también a las *Réflexions:* la antinomia entre el lenguaje natural y el metalenguaje. Las polaridades en los Pensamientos 90-101 (págs. 510-11)[17] oponen el lenguaje popular *(vox populi)* al lenguaje de los matemáticos; además el Pensamiento 91/36 contiene una buena descripción del propio estilo de escritura de Pascal, con su peculiar mezcla de dicción popular notécnica y temido rigor crítico: uno puede tener lo que Pascal llama "une pensée de derrière" (que ve detrás de la apariencia evidente de las cosas), y no obstante hablar como la gente. Mientras el hombre de ciencia posee el conocimiento verdadero *(episteme),* la gente sigue los caprichos de la opinión *(doxa).* El punto de partida, será por tanto:

gente	*doxa*	falso
geómetra	*episteme*	verdadero

No obstante, sería un error despachar simplemente la opinión popular como falsa. En cierto modo, el dicho (popular)

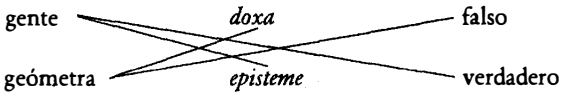
---

[15] Véase también el Pensamiento 514/397, pág. 513.

[16] Marin, *La Critique du discours,* págs. 369-400.

[17] Los números equivalentes en la clasificación de Brunschvicg son 337-336-335-328-313-316-329-334-80-536-467-324.

"Vox populi, vox dei" es sólido, como lo son, según Pascal, las varias opiniones populares de las que enumera un catálogo de ejemplos bastante desconcertante. Así las cosas, se da una primera inversión quiásmica en la que la opinión popular tiene derecho a la verdad, y la mente del geómetra, debido a su desprecio por la sabiduría popular, tiene algún tinte de falsedad.



Sin embargo, este primer quiasmo, es sólo el principio. Aunque es verdad que la gente tiene opiniones fundadas, no es en realidad cierto que posean la verdad, ya que es previsible que la gente fundamente sus opiniones sólidas en razones erróneas. "Ellos creen", dice Pascal, "que la verdad está donde de hecho no está. Hay verdad en sus opiniones, pero no donde ellos imaginan que está." Este conocimiento del error, que es verdadero, ya no es un conocimiento popular, sino el conocimiento privilegiado del hombre que se beneficia de los rigores críticos del razonamiento científico. Una segunda inversión asocia ahora la opinión popular, que hasta cierto punto es verdadera, con la falsedad epistemológica, mientras que el conocimiento de esta falsedad es de nuevo verdadero. "Hemos demostrado que los hombres son vanos en su respeto por los asuntos triviales; esta vanidad reduce todas sus opiniones a nada. Hemos demostrado después que estas opiniones son todas sólidas en su conjunto; en consecuencia, la auto-estima de la gente es bastante legítima, y la gente no es en absoluto tan inestimable como se pueda creer. Y hemos destruido de este modo la opinión que había destruido la opinión de la gente; pero debemos ahora destruir esta proposición final y demostrar que sigue siendo verdad que la gente está en un error, aunque sus opiniones sean sólidas, ya que no sitúan su verdad allí a donde esta última pertenece, y, de esta forma, situándola donde no pertenece, sus opiniones son otra vez muy erróneas y muy infundadas" (pág. 511)

Se podrían enumerar en una lista muchos más ejemplos que cubrirían la escala temática de los topoi recogidos en los *Pensées,* desde los más triviales hasta los más sublimes. La misma estructura, la misma "inversión continua de pro y contra *[renversement continuel du pour au contre]*" (pág. 511) reaparecería en un conjunto

interminable de variaciones sobre los cruces quiásmicos de las oposiciones binarias. En el proceso, la profusión de ideas temáticas indicaría la efectividad universal de lo que es un modelo de razonamiento fundamentalmente dialéctico, en el que las oposiciones están, si no reconciliadas, al menos dirigidas hacia una totalización que podría posponerse infinitamente, pero que sigue siendo operativa como único principio de inteligibilidad. Nuestra cuestión sigue siendo si algunos de los textos de los *Pensées* rechazan explícitamente ajustarse a este modelo—no porque se estructuran según un modelo tropológico diferente (que diversificaría pero no invalidaría necesariamente el modelo dialéctico), sino porque interrumpen el mecanismo de lo que es demostrablemente el mismo modelo. Considérese el Pensamiento (103/298, página 512) titulado "Justicia, poder" ("Justice, force").

"Se trata simplemente de que debería seguirse lo que es justo; es necesario que se siga lo que es más poderoso.

"La justicia sin poder es impotente, el poder sin justicia es tiránico.

"La justicia sin poder está abierta a contradicciones, porque siempre hay malhechores. El poder sin justicia es atacado. La justicia y el poder deben por tanto unirse, haciendo que lo justo sea fuerte y lo fuerte justo.

"La justicia está sujeta a disputas. El poder es sin duda fácilmente reconocible.

"Por consiguiente, ha sido imposible dar poder a la justicia, porque el poder ha contradicho a la justicia y ha dicho que es injusta, y ha dicho, además, de sí mismo que es justo.

"Y de este modo, no siendo posible hacer que lo justo sea fuerte, se ha hecho que lo fuerte sea justo."

"*[Ainsi*[18]*on n'a pu donner la force à la justice, parce que la force a contredit la justice et a dit qu'elle était injuste, et a dit que c'était elle qui était juste.*

"*Et ainsi, ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste].*"

Al escuchar el pasaje, rápidamente se pone de manifiesto, que aunque la estructura quiásmica es la misma que antes, el cruce ya no es simétrico, puesto que tiene lugar en una dirección

---

[18] En la versión de Lafuma de este Pensamiento en Las Éditions du Seuil aparece *Aussi;* en la edición de Brunschvicg aparece *Ainsi.*

pero no en la otra. Se introduce una nueva complicación observable en una oposición que concede a cada una de las palabras clave un doble registro que ya no es, como en los pasajes anteriores, una oposición entre dos modos de cognición. La oposición se declara al principio en el contraste entre "il est juste" y "il est nécessaire," en el que la primera afirmación depende de una cognición proposicional, pero la segunda del mero poder cuantitativo, como en el proverbio "La raison du plus fort est toujours la meilleure" o, en inglés, "Might makes right." ("el poder actúa correctamente"). Las declaraciones proposicionales se alinean junto a la cognición, las declaraciones modales junto a la realización; éstas llevan a cabo lo que enuncian sin tener en cuenta consideraciones de verdad o falsedad. En consecuencia, todas las palabras utilizadas en la demostración adquieren este *status* ambivalente: el verbo *suivre,* por ejemplo, puede ser leído en su sentido deductivo y cognitivo, en el que la necesidad es la deductividad necesaria de la razón, pero puede leerse también en un sentido de puro poder coartivo, como en la frase "la femme doit suivre son mari".

Suivre se distribuye así en su doble registro en los dos primeros ejemplos del Pensamiento. Esto mismo es verdad a propósito de la justicia, que puede por un lado leerse como *justesse* cognitiva, como la precisión del argumento racional, pero que claramente tiene que leerse también en el sentido de la praxis judicial de un tribunal. En esta última capacidad, carece claramente del poder persuasivo de puro argumento que posee en el primer sentido; está abierta a contradicciones e incertidumbres y por tanto carece de poder. Para que lo propio de la justicia sea el poder, y para que lo propio del poder sea la justicia, éstos tienen que ser capaces de intercambiar los atributos de necesidad e inocencia que los caracteriza. La justicia debe convertirse en necesaria gracias al poder, el poder en inocente gracias a la justicia. Esto alcanzaría y demostraría la homogeneidad de las declaraciones proposicionales como cognición y de las declaraciones modales como realización. Pero, al contrario que en todos los ejemplos anteriores de los *Pensées,* el intercambio no tiene lugar. La justicia rechaza convertirse en *justesse;* sigue siendo pragmática e inconsistente, "sujet à dispute", incapaz de cumplir el criterio de necesidad como persuasión cognitiva. Sin embargo, el poder no tiene ninguna dificultad en satisfacer el criterio de necesidad; es "sans dispute" y puede por tanto *usurpar* la consistencia de la cognición sin dar nada a cambio. La usurpación tiene lugar en el doble registro de

la locución "sans dispute", cualidad que pertenece a la prueba matemática como indicación del rigor epistemológico, pero que, al igual que en "Right makes might" ["Lo correcto constituye el poder"], pertenece también a la fuerza mediante la intolerancia y la tiranía. La fuerza, que es pura realización, usurpa el derecho de exactitud epistemológica. Hace esto porque puede convertirse en el sujeto de enunciación de la frase y puede utilizarse para ser quien habla: "la force a contredit..." y "la force a dit..."; se puede pronunciar sobre la falta de "exactitud" epistemológica de la justicia, y puede proclamar su propia infalibilidad epistemológica. Lo performativo se declara a sí mismo declarativo y cognitivo. El "on" al final de la frase —"on a fait que ce qui est fort fût juste"— sólo puede ser el "poder", que pertenece de hecho al orden del "faire" y no del "savoir". Pero la victoria unilateral de la fuerza sobre la justicia, si tiene que ser enunciada, como sucede en este pasaje, sólo puede serlo según el modelo de cognición y deducción, como se evidencia en el uso del deductivo "ainsi" emparejado con "faire" en la frase "ainsi on a fait..." No obstante, el *status* de este "ainsi" es ahora muy peculiar, ya que el puro acto de fuerza es completamente arbitrario y en absoluto consecuencial desde el punto de vista cognitivo. El "ainsi" no pertenece a Descartes, sino a cualquier otro déspota que resulte estar en el poder.

El malestar que debería experimentarse tras la lectura de esta última frase es el mismo que se debe experimentar al oír que el cero es asimilado por el uno siendo de este modo reinscrito en un sistema de cognición al que no pertenece, ya que en el preciso momento en el que el poder ha usurpado, por imposición y no por transgresión, la autoridad de la cognición, el campo tropológico de ésta se revela dependiente de una entidad, el poder, que es heterogénea con respecto a este campo, de la misma forma que el cero era heterogéneo con respecto al número. La ruptura se reinscribe inmediatamente como el conocimiento de la ruptura en el "ainsi on a fait...," pero ahora este "ainsi" debe ser irónico, es decir, disruptivo respecto a su propio reclamo deductivo. La dialéctica empieza de nuevo, pero ha sido interrumpida de una forma que es esencialmente distinta a las inversiones transgresivas que encontrábamos en los ejemplos anteriores. Es en el terreno de la justicia práctica y política, y no en el de la caridad cristiana, donde la equivalencia del cero matemático reaparece en el texto de los *Pensées*. Lo que tiene una importancia considera-

ble, desde un punto de vista lingüístico, es que la ruptura que en las *Réflexions* era debida a complicaciones de definición, se considera ahora como una función de la heterogeneidad entre el lenguaje cognitivo y performativo. En Pascal el lenguaje se separa ahora en dos direcciones distintas: una función cognitiva que es justa *(juste)* pero no tiene poder, y una función modal que es fuerte *(forte)* en su reclamo de justicia. Las dos funciones son radicalmente heterogéneas la una con respecto a la otra. La primera genera las reglas canónicas de la persuasión, mientras que la segunda genera los valores eudemónicos que aparecen nada más se afirma que el reclamo de autoridad se hace "por la *voluntad* del" déspota. La primera es el lenguaje de la verdad y de la persuasión mediante pruebas, la segunda es el lenguaje del placer *(volupté)* y de la persuasión mediante la usurpación o seducción. Sabemos ahora por qué Pascal, en la segunda mitad de las *Réflexions,* tuvo que eludir la pregunta sobre la relación entre estos dos modelos. En la medida en que el lenguaje es siempre cognitivo y tropológico así como performativo a la vez, es una entidad heterogénea incapaz de justicia así como de *justesse.* Incluso en el terreno transcendental del lenguaje revelado en la Sagrada Escritura, la elección necesaria entre seducción y verdad sigue siendo indecidible. La "definición" que Pascal hace de la figura retiene esta complicación: cuando decimos que la "Figure porte absence et présence", reconocemos la estructura infinitesimal de la dialéctica cognitiva, pero cuando decimos también que la "Figure porte plaisir et déplaisir," será imposible encuadrar, inscribir los cuatro términos *présence/absence* y *plaisir/déplaisir* en una estructura "geométrica" homogénea. El pseudo-conocimiento (irónico) de esta imposibilidad, que pretende ordenar secuencialmente, en una narración lo que es realmente la destrucción de toda secuencia, es lo que llamamos alegoría.

Fenomenalidad y Materialidad en Kant*

La posibilidad de yuxtaponer ideología y filosofía crítica, que es una de las ideas nucleares persistentes del pensamiento contemporáneo, es subrayada, como simple hecho histórico, por Michel Foucault en *Les Mots et les choses.* Al mismo tiempo que ideólogos franceses como Destutt de Tracy están tratando de delinear todo el campo de las ideas y representaciones humanas, Kant emprende el proyecto crítico de una filosofía trascendental que, dice Foucault, marca "la retracción del saber y del pensamiento fuera del espacio de la representación"[1]. El diagnóstico histórico de Foucault, en el que la ideología aparece como una manifestación tardía del espíritu clásico y Kant como el inicio de la modernidad, nos interesa menos que la interacción entre las tres nociones: ideología, filosofía crítica y filosofía trascendental. El primer término de esta tríada, "ideología", es el más difícil de controlar y debemos esperar que la interrelación con los otros dos pueda ser de alguna ayuda.

---

* "Fenomenalidad y materialidad en Kant" fue ofrecida como cuarta conferencia Messenger en Cornell el 1 de marzo de 1983. Fue publicada en Gary Shapiro y Alan Sica (eds.), *Hermeneutics: Questions and Prospects,* Amherst, University of Massachusetts Press, 1984, págs. 121-144, y reimpresa en Hugh J. Silverman and Gary Aylesworth (eds.), *The Textual Sublime,* Albany, State University of New York Press, 1990, págs. 87-108. De Man firmó y fechó el manuscrito de este ensayo: 1 de marzo de 1983. Todas las notas son de De Man, ligeramente modificadas.

[1] Michel Foucault, *Les mots et les choses,* París, Gallimard, 1966, pág. 255.

Podemos hallar un posible punto de partida en la introducción a la Tercera Crítica, en una difícil, aunque importante, diferenciación entre principios trascendentales y metafísicos. Kant lo expresa del siguiente modo: "Un principio trascendental es aquél mediante el que se representa, a priori, la condición universal bajo la que sólo las cosas pueden ser objetos de nuestro conocimiento. En cambio, un principio se llama metafísico si representa la condición a priori bajo la que sólo los objetos, cuyo concepto debe ser dado empíricamente, pueden recibir a priori una mayor determinación. Así, el principio del conocimiento de los cuerpos como sustancias, y como sustancias mudables, es trascendental si se postula que sus cambios deben tener una causa; es metafísico si se postula que sus cambios deben tener una causa *externa*. Ello es así porque en el primer caso los conceptos necesitan ser pensados sólo mediante predicados ontológicos (conceptos puros del entendimiento), por ejemplo como sustancia, con el fin de permitir el conocimiento a priori de la proposición; en el segundo caso, sin embargo, el concepto empírico de un cuerpo (en tanto cosa móvil en el espacio) debe estar en la base de la proposición, y sólo después de que esta base haya sido establecida puede considerarse como totalmente a priori que el otro predicado (el movimiento debido a causas externas) pertenezca al cuerpo"[2].

La diferencia entre conceptos trascendentales y metafísicos que más nos atañe es que estos últimos implican un momento empírico que permanece necesariamente externo al concepto, mientras que los primeros son absolutamente interconceptuales. Los principios metafísicos conducen a la identificación y a la definición, al conocimiento de un principio natural que no es él mismo un concepto; los principios trascendentales conducen a la definición de un principio conceptual de la existencia posible. Los principios metafísicos declaran cómo y por qué suceden las cosas; decir que los cuerpos se mueven a causa de la gravedad es

---

[2] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, vol. 10 de la *Werkausgabe*, Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, pág. 90. Las siguientes referencias a esta obra citarán dos números de página. El primero se refiere a esta edición; el segundo (en este caso págs. 17-18) se refiere a la traducción inglesa (*Critique of Judgment*, trad. de J. H. Bernard, Nueva York, Hafner Press, 1951). Ocasionalmente he realizado unas ligeras modificaciones en la versión inglesa. Las referencias a otras obras de Kant pertenecen también a la *Werkausgabe* de Suhrkamp; las traducciones son mías.

llegar a una conclusión en el plano de la metafísica. Los principios trascendentales hablan de las condiciones que hacen posible una ocurrencia: la primera condición para que los cuerpos puedan cambiar es que algo como los cuerpos y el movimiento existan o tengan lugar. La condición de existencia de los cuerpos se denomina sustancia; afirmar que la sustancia es la causa del movimiento de los cuerpos (tal y como hace Kant en el pasaje citado) es examinar críticamente la posibilidad de su existencia. En cambio, los principios metafísicos dan por sentado la existencia de sus objetos en tanto hecho empírico. Contienen un conocimiento del mundo, pero este conocimiento es precrítico. Los principios trascendentales no contienen un conocimiento del mundo o de cualquier otra cosa excepto el de que los principios metafísicos que los toman a ellos por sus objetos están en sí mismos necesitados de un análisis crítico, porque dan por sentado una objetividad que, para los principios trascendentales, no está clara a priori. De este modo, los objetos de los principios trascendentales son siempre *juicios* críticos que toman como objetivo el conocimiento metafísico. La filosofía trascendental es siempre la filosofía crítica de la metafísica.

Las ideologías, en la medida en que contienen necesariamente momentos empíricos y están dirigidas hacia el exterior del campo de los conceptos puros, se hallan más del lado de la metafísica que del de la filosofía crítica. Las condiciones y modalidades de sus ocurrencias están determinadas por análisis críticos a los que ellas no tienen acceso. Por lo demás, el objeto de estos análisis sólo pueden ser las ideologías. Las ideologías y el pensamiento crítico son interdependientes y cualquier intento de separarlos convierte la ideología en simple error y el pensamiento crítico en idealismo. La posibilidad de mantener el nexo causal entre ellos es el principio controlador del discurso filosófico riguroso: las filosofías que sucumben a la ideología pierden su sentido epistemológico y las que tratan de evitar o reprimir la ideología pierden todo empuje crítico y corren, además, el riesgo de ser atrapados por aquello que tratan de excluir.

El pasaje de Kant establece otros dos puntos. Al hablar de un nexo *causal* entre la ideología y la filosofía trascendental, recordamos la prominencia de la causalidad en el ejemplo de Kant, la atención puesta en la *causa* interna o externa del movimiento de los cuerpos. El ejemplo de los cuerpos en movimiento es, en efecto, algo más que un simple ejemplo susceptible de ser reem-

plazado por cualquier otro; es otra versión o definición del conocimiento trascendental. Si la filosofía crítica y la metafísica (incluyendo las ideologías) están causalmente vinculadas la una a la otra, su relación es similar a la relación, puesta de relieve en el ejemplo, entre los cuerpos y sus transformaciones o movimientos. La filosofía crítica y la ideología se convierten, de este modo, en el movimiento de la una con respecto a la otra: si se considera que una ideología es una entidad estable (un cuerpo, un corpus o un canon), el discurso crítico que genera será el de un movimiento trascendental, el de un movimiento cuya causa reside, por decirlo así, dentro de sí mismo, dentro de la sustancia de su propio ser. Y si el sistema crítico se considera estable en sus principios, la ideología correspondiente adquirirá una movilidad causada por un principio que se encuentra fuera de ella misma; este principio, dentro de los confines del sistema así constituido, puede ser únicamente el principio de constitución, la arquitectura del sistema trascendental que funciona como causa de los movimientos ideológicos. En ambos casos, es el sistema trascendental, como sustancia o estructura, el que determina la ideología y no al contrario. La cuestión es, pues, cómo pueden ser determinadas la sustancia o la estructura de un discurso trascendental. Tratar de contestar esta pregunta desde el interior del texto kantiano es el propósito provisional de esta conferencia todavía introductoria y expositiva.

El segundo punto que podemos extraer del mismo pasaje tiene que ver con lo estético. Inmediatamente después de distinguir entre principios trascendentales y metafísicos, Kant prosigue distinguiendo entre "el concepto puro del objeto del conocimiento subjetivo posible *[der reine Begriff von Gegenständen des möglichen Erfahrungserkenntnisses überhaupt]*" y "el principio de la finalidad práctica que debe ser pensado como la idea de la determinación de una voluntad libre"; la distinción es un correlato de la distinción prioritaria y más general entre principios trascendentales y metafísicos. Alude directamente a la división entre razón pura y razón práctica y corresponde a una división capital en el corpus de las obras de Kant. Se ve, de nuevo, cómo la tercera *Crítica* corresponde a la necesidad de establecer el nexo causal entre filosofía crítica e ideología, entre un discurso puramente conceptual y un discurso empíricamente determinado. De ahí la necesidad de un principio de conocimiento fenomenalizado, empíricamente manifiesto, de cuya existencia depende la posibilidad de tal

articulación. Este principio fenomenalizado es lo que Kant denomina lo estético. La apuesta por lo estético es, por ello, considerable, dado que la posibilidad de la filosofía misma, en tanto articulación de un discurso metafísico y un discurso trascendental, depende de él. Y el lugar de la tercera *Crítica* donde tiene lugar esta articulación es la sección sobre lo sublime; en la sección acontece sobre lo bello se dice que la articulación se da entre la comprensión *(Verstand)* y el juicio. En ambos casos nos encontramos con grandes dificultades, si bien los motivos para ello son quizá más fáciles de percibir en el caso de lo sublime, posiblemente debido a que la razón está explícitamente implicada.

La complejidad y la posible incongruencia de la noción de lo sublime, un tópico que a ningún tratado de estética del siglo XVIII le está permitido ignorar, convierte la sección de la tercera *Crítica* dedicada a tal noción en uno de los pasajes más difíciles y no resueltos del total de las obras de Kant. Mientras en la sección sobre la belleza, las dificultades dan por lo menos la sensación de poder ser controladas, no podría decirse lo mismo en el caso de lo sublime. Es posible formular con cierta claridad lo que el proyecto, el objetivo, de la sección puede ser, e igualmente posible comprender lo que está en juego en su realización. Pero es muy difícil decidir si, o si no, tal empresa fracasa o tiene éxito. La complicación es perceptible ya desde el principio, en la introducción que distingue entre lo bello y lo sublime. Desde el punto de vista del tema principal de la tercera *Crítica*, el problema del juicio teleológico o de la finalidad sin fin, la consideración de lo sublime parece casi superflua. "El concepto de lo sublime," dice Kant, "no es ni con mucho tan importante ni rico en consecuencias como el de lo bello y, en general, no representa nada de la finalidad en la naturaleza misma..."; "la idea de lo sublime se separa, así, de la de una finalidad de la naturaleza y hace de la teoría de lo sublime un simple suplemento *[einen bloßen Anhang]* del juicio estético de dicha finalidad..." (pág. 167; 84). Sin embargo, tras este modesto comienzo resulta que este suplemento exterior tiene, de hecho, una importancia crucial porque, en vez de informarnos, como hace la belleza, sobre la teleología de la naturaleza, nos informa sobre la teleología de nuestras propias facultades, más específicamente sobre la relación entre imaginación y razón. De ello se sigue, de acuerdo con lo que se ha dicho anteriormente, que mientras lo bello es un principio metafísico e ideológico,

lo sublime aspira a ser un principio trascendental, con todo lo que ello implica.

Contrariamente a lo bello, que por lo menos aparece como algo compacto, lo sublime se presenta con una complicación dialéctica. En algunos aspectos es infinitamente atractivo y, al mismo tiempo, totalmente repelente; proporciona una clase particular de placer *(Lust),* si bien es también doloroso; en términos menos subjetivos y más estructurales es igualmente desconcertante: no conoce límites o fronteras, si bien tiene que aparecer como una totalidad determinada; en un sentido filosófico, tiene algo de monstruo o, más bien, de fantasma: no es una propiedad de la naturaleza (no hay objetos sublimes en la naturaleza), sino una experiencia puramente interior de la conciencia *(Gemütsbestimmung),* aunque Kant insiste, una y otra vez, en que esta entidad noumenal tiene que ser fenoménicamente representada *(dargestellt);* nos encontramos, de hecho, ante una parte integral, ante la cruz, en efecto, de la analítica de lo sublime.

La cuestión es si tales incompatibilidades encuentran, en el concepto de lo sublime, alguna posibilidad de resolución. Un primer síntoma de que esto puede no ser simple e inequívocamente de este modo se aprecia en una complicación adicional que vuelve el esquema de lo sublime distinto del de lo bello. Se puede admitir que esto es metodológicamente tan legítimo como evaluar el impacto que tiene sobre nosotros lo sublime, como placer o como dolor, en términos de cantidad en vez de, como sucede con lo bello, en términos de cualidad. Pero si este es el caso ¿por qué, entonces, la analítica de lo sublime no puede finalizar en la sección sobre lo sublime matemático, centrada en la cantidad y en el número? ¿De dónde surge la necesidad de otra sección, inexistente en el área de lo bello, que Kant denomina lo sublime *dinámico,* y del que será difícil decir si pertenece al orden de la cantidad o al de la calidad? Kant da *alguna* explicación de por qué ello es necesario, pero su explicación plantea más preguntas de las que responde (sección 24). Lo sublime provoca en el espectador una respuesta emocional, agitada; esta respuesta puede ser atribuida tanto a las necesidades del conocimiento (en lo sublime matemático) como a las necesidades del deseo *(Begehrungsvermögen)* (en lo sublime dinámico). En la esfera del juicio estético, ambas tienen que ser consideradas indiferentes al propósito o al interés, un requerimiento este que presumiblemente puede ser satisfecho en el ámbito del conocimiento, pero que es mucho

menos fácil resolver en el del deseo. Y, en efecto, cuando llegamos a la sección sobre lo sublime dinámico, nos encontramos con algo bastante distinto del deseo. De ningún modo es fácil explicar la necesidad de una subdivisión adicional, como la de la transición desde una a otro (desde la cantidad matemática a lo dinámico), y ello exigiría un esfuerzo de interpretación declaradamente especulativo, del que por lo demás no tendríamos ninguna seguridad de que tuviera éxito.

Las antinomias en juego en lo sublime matemático están claramente definidas y, por lo tanto, constituyen las razones de su relevancia para el juicio estético. Lo sublime matemático comienza a partir del concepto de número. Su objetivo es el cálculo, como era de esperar en un filósofo cuya tesis doctoral versaba sobre Leibniz; se trata de comprender que las entidades finitas e infinitas no son susceptibles de ser comparadas y que ninguna de las dos puede ser inscrita dentro de un sistema común de conocimiento. En tanto cálculo, la proposición es auto-evidente y, en la esfera infinitesimal del número ("el poder del número", dice Kant, "alcanza la infinidad") (pág. 173; 89), no crea dificultades: lo infinitamente grande (y, por esa misma razón, lo infinitamente pequeño) puede ser conceptualizado a través del número. Pero tal conceptualización es enteramente deudora de las equivalencias fenomenales; en términos de facultades es, estrictamente hablando, inimaginable. Sin embargo, no es así como ha sido definido lo sublime. Lo sublime no es una simple cantidad o número, menos aún la noción de cantidad como tal *(Quantum).* La cantidad concebida de esta manera, y expresada por el número, es también un concepto relativo que remite a la unidad convencional de la medida; el número puro no es ni grande ni pequeño, y lo infinitamente grande es también lo infinitamente pequeño: el telescopio y el microscopio, como instrumentos de medida, son el mismo instrumento. Lo sublime, sin embargo, no es "lo grande" sino "lo más grande"; "comparado con él todo lo demás es pequeño". Como tal, no puede ser nunca accesible para los sentidos. Pero tampoco es un número puro, puesto que en la esfera del número no existe algo como "lo más grande". En realidad, pertenece a un orden diferente de la experiencia, más cercano a la extensión que al número. Se trata, en palabras del propio Kant, de "una absoluta magnitud" *(die Größe,* o mejor, como en el inicio de la sección, *das Größte schlechthin),* en la medida en que la conciencia lo puede captar en una intuición *(so weit das Gemüt sie*

in einer Anschauung fassen kann) (pág. 173; 90). Esta fenomenalización no tiene sus orígenes en el número, sino en la extensión. La frase es otra versión de la afirmación original según la cual lo sublime no tiene que tener fronteras *(unbegrentz)* aunque sea una totalidad: el número no tiene límite, pero la extensión implica la posibilidad de una determinada totalización, de un contorno. Lo sublime matemático tiene que articular el número con la extensión y afronta un problema clásico de filosofía natural. El hecho de que éste sea un tema filosófico recurrente no hace que sea más fácil resolverlo, ni nos permite ignorar los intricamientos de los argumentos mediante los que se intenta su solución, precisamente porque el objetivo del argumento resulta familiar.[1]

Kant trata de articular el número con la extensión a través de dos demostraciones, la primera epistemológica, la segunda en términos de placer y dolor. Ninguno de estos argumentos es verdaderamente concluyente. En el nivel de la comprensión, la infinitud del número puede ser concebida como una progresión puramente lógica, la cual no necesita de ninguna concretización espacial. Pero en el nivel de la razón, esta "comprehensio logica" no es suficiente. Es necesario otro modo de comprensión denominado "comprehensio aesthetica," el cual requiere una constante totalización o condensación en una única intuición; incluso lo infinito "debe ser pensado como enteramente dado, de acuerdo con su totalidad" (pág. 177; 93). Ahora bien, desde el momento en que lo infinito no es comparable a ninguna magnitud finita, la articulación no puede llevarse a cabo. En efecto, no puede realizarse y es el fracaso de la articulación la que se convierte en la característica distintiva de lo sublime: éste transpone o eleva lo natural al nivel de lo supernatural, la percepción a la imaginación, la comprensión a la razón. Esta transposición, sin embargo, no tiene en cuenta nunca la condición de totalidad que es constitutiva de lo sublime, y no puede, en consecuencia, superar el fracaso convirtiéndose, como en una dialéctica, en el conocimiento de dicho fracaso. Lo sublime no puede ser definido como el fracaso de lo sublime, porque ese fracaso lo priva de su principio identificador. Tampoco se puede decir que, en este punto, lo sublime se realice a sí mismo como deseo de aquello en lo que fracasa, puesto que lo que desea —la totalidad— no es otra cosa que él mismo.

El mismo modelo reaparece con relación al placer y al dolor. Es claro que lo que lo sublime consigue no es el cometido reque-

rido por su propia posición (la articulación del número y la extensión a través de lo infinito). Lo que consigue es la conciencia de otra facultad además de la comprensión y la razón, en concreto la imaginación. Fuera del dolor por el fracaso a la hora de constituir lo sublime volviendo lo infinito aparente *(anschaulich)*, nace el placer de la imaginación, que descubre, en su verdadero fracaso, la congruencia de su ley (que es la ley del fracaso) con la ley de nuestro propio ser suprasensorial. Su fracaso a la hora de conectar con lo sensorial también lo elevaría sobre éste. Esta ley no reside en la naturaleza sino que define al hombre en oposición a la naturaleza; es sólo por un acto que Kant denomina "subrepción" (pág. 180; 96) que esta ley es falazmente atribuida a la naturaleza. ¿Pero acaso no es esa subrepción una imagen especular de otra subrepción previa a través de la que lo sublime se postula a sí mismo reivindicando existir a fuerza de la imposibilidad de su propia existencia? El juicio trascendental que debe decidir acerca de la posibilidad de existencia de lo sublime (como articulación de lo infinito) funciona metafóricamente, o ideológicamente, cuando subrepticiamente se define a sí mismo en términos de su otro, es decir, de la extensión y de la totalidad. Si el espacio se halla fuera de lo sublime y permanece ahí, y si, sin embargo, el espacio es una condición necesaria (o una causa) para que lo sublime llegue a ser, entonces el principio de lo sublime es un principio metafísico que erróneamente se toma a sí mismo por un principio trascendental. Si la imaginación, la facultad de lo sublime, llega a ser a expensas del poder totalizante de la mente ¿cómo puede estar, entonces, tal y como el texto requiere, en armonía contrastiva (pág. 182; 97) con la facultad de la razón que delimita el contorno de esta totalidad? Lo que la imaginación arruina es la labor fundamental de la razón, y de dicha relación no puede decirse sino con dificultad que une a ambas, la imaginación y la razón, en la tarea o ley comunes de ser. La definición que da Kant del juicio estético como lo que representa el juego subjetivo de las facultades (imaginación y razón) como algo "armonioso a través de su propio contraste" resulta, en este punto, bastante oscura. Lo cual explica, quizá, en parte, por qué se necesita una elaboración posterior en la que la relación entre los mismos dos poderes de la mente sea representada de un modo menos enigmático; no obstante, esto puede realizarse solamente después de trasladarnos desde lo sublime matemático a lo sublime dinámico.

La dificultad puede ser resumida en un desplazamiento de la terminología que tiene lugar un poco más tarde en el texto pero que alude directamente a las dificultades que hemos encontrado ya en lo sublime matemático. En la sección 29, en la aclaración general realizada en la exposición del juicio estético, aparece la más concisa, pero también la más sugestiva, definición de lo sublime como "un objeto (de la naturaleza) cuya representación *[Vorstellung]* determina a la conciencia *[Gemüt]* a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como una representación *[Darstellung]* sensible de las ideas" (pág. 193; 108; el énfasis es mío). La palabra clave, para nuestro propósito presente, en esta cita en la que cada palabra es rica en innumerables matices, es la palabra *denken* en la frase "die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung zu *denken*". Unas pocas líneas más adelante, Kant habla de la necesidad "de *pensar* la naturaleza misma en su totalidad como la representación sensible de algo que se halla más allá de los sentidos, no siendo capaz de llevar a cabo esta representación *objetivamente [die Natur selbst in ihrer Totalität, als Darstellung von etwas Übersinnlichem, zu denken, ohne diese Darstellung* objectiv *zu Stande bringen zu Können]*" (pág. 194; 108; el énfasis es de Kant). Todavía unas líneas más adelante, la palabra *pensar* es singularizada y contrastada con la palabra conocer: "die Natur als Darstellung derselben [i. e., die Idee des Übersinnlichen] nicht *erkennen*, sondern nur *denken* können..." ¿Cómo debemos entender en estas formulaciones el verbo "pensar" en tanto distinto de conocer? El camino del conocimiento, del Erkenntnis, no ha podido establecer la existencia de lo sublime como concepto inteligible. Esto puede ser posible sólo a través del *denken* más que del *erkennen*. ¿Cuál podría ser un ejemplo de tal pensar que difiere del conocer? Was heißt denken?

Aún en lo sublime matemático, en la sección 26, cerca de la epistemología y la eudemonía de lo sublime, aparece otra descripción de cómo una cantidad infinita puede convertirse en una intuición sensible en la imaginación, o cómo, en otras palabras, la infinidad del número puede ser articulada con la totalidad de la extensión (pág. 173; 89). Esta descripción, que es más formal que filosófica, es mucho más fácil de seguir que los argumentos subsiguientes. Para hacer que lo sublime aparezca en el espacio necesitamos, dice Kant, dos actos de la imaginación: aprehensión *(apprehensio)* y comprehensión o adición *(comprehensio aesthetica), Auffassung and Zusammenfassung* (pág. 173; 90). La aprehensión

procede sucesivamente, como un movimiento sintagmático, consecutivo a lo largo de un eje, y puede seguir ad infinitum sin dificultad. Sin embargo, la comprehensión, que es una totalización paradigmática de la trayectoria aprehendida, crece de modo cada vez más difícil al igual que el espacio cubierto por la aprehensión crece en mayor grado. El modelo recuerda el de una simple fenomenología de la lectura en la que uno tiene que hacer constantes síntesis para comprehender los sucesivos despliegues del texto: el ojo se mueve horizontalmente en sucesión mientras que la mente tiene que combinar verticalmente la comprensión acumulativa de lo que ha sido aprehendido. La comprehensión pronto alcanzará un punto en el que se saturará y ya no será capaz de seguir abarcando a través de aprehensiones adicionales: no puede progresar más allá de una cierta magnitud que marca el límite de la imaginación. Esta habilidad de la imaginación para conseguir síntesis es una bendición para el entendimiento, que es difícilmente concebible sin ella, aunque esta ganancia se ve contradicha por una pérdida correspondiente. La comprehensión descubre su propia limitación, más allá de la cual no puede ir. "[La imaginación] gana tanto por un lado como pierde por otro" (pág. 174; 90). Dado que la simultaneidad paradigmática sustituye a la sucesión sintagmática, una economía de la pérdida y de la ganancia que funciona con una eficacia predecible es puesta en su sitio, aunque sólo dentro de unos límites bien definidos. El cambio de la parte al todo genera unos todos que se convierten sólo en partes. Kant pone el ejemplo del egiptólogo Savary, quien observó que, para percibir la magnitud de la pirámide, uno no debe situarse ni muy lejos ni muy cerca. Viene a la mente Pascal: "bournés en tout genre, cet état qui tient le milieu entre deux extrêmes, se trouve en toutes nos puissances. Nos sens n'aperçoivent rien d'extrême, trop de bruit nous assourdit, trop de lumière éblouit, trop de distance et trop de proximité empêche la vue. Trop de longueur et trop de brièveté de discours l'obscurcit, trop de vérité nous étonne..."[3]. No resulta sorprendente que, desde las consideraciones sobre la visión y, en general, sobre la percepción, Pascal se traslade al orden del discurso, ya que el modelo que se está sugiriendo ya no es, propiamente hablando, filosófico sino lin-

[3] Blaise Pascal, *Pensées*, ed. Louis Lafuma, París, Éditions du Seuil, Collection l'Intégrale, 1963, Pensamiento 199, pág. 527.

güístico. Describe no una facultad de la mente, como conciencia o como cognición, sino una potencialidad inherente al lenguaje, puesto que tal sistema de sustitución, situado a lo largo de un eje paradigmático y sintagmático, generador de totalizaciones parciales dentro de una economía de ganancia y pérdida, es en efecto un modelo muy familiar —que explica también por qué el pasaje parece tan fácil de entender en comparación con lo que le precede y lo que le sigue. Se trata del modelo de discurso como sistema tropológico. La articulación deseada de lo sublime tiene lugar, con las oportunas reservas y restricciones, dentro de tal sistema puramente formal. De ahí se sigue, sin embargo, que ello es concebible dentro de los límites de tal sistema, es decir, como discurso puro más que como facultad de la mente. Cuando lo sublime se traslada hacia atrás, por así decir, desde el lenguaje a la cognición, desde la descripción formal al argumento filosófico, pierde toda su coherencia inherente y se disuelve en las aporías de la apariencia intelectual y sensible. Es algo también establecido que, incluso dentro de los confines del lenguaje, lo sublime puede darse únicamente como punto de vista singular y particular, un lugar privilegiado que evita a la vez la comprehensión excesiva y la aprehensión excesiva, y que este lugar está determinado sólo formalmente y no trascendentalmente. Lo sublime no puede ser fundamentado como principio filosófico (trascendental o metafísico), sino sólo como principio lingüístico. Por consiguiente, la sección sobre lo sublime matemático no puede finalizar de forma satisfactoria y se hace necesario otro capítulo sobre la dinámica de lo sublime.

De acuerdo con los principios del quadrivium, la ulterior extensión del sistema número-extensión debería haber sido el movimiento, y podríamos haber esperado un sublime cinético más que dinámico. Pero la cinética de lo sublime es tratada con rapidez, y de forma sorprendente, como una cuestión de *poder:* La primera palabra de la sección 28 (pág. 184; 99) (sobre la dinámica de lo sublime) es *Macht,* pronto seguida de "violencia" *(Gewalt)* y de la afirmación según la que la violencia es el único medio a través del que se supera la resistencia de una fuerza a otra. Una manera clásica de haberse trasladado desde el número al movimiento habría sido por medio de la cinética de los cuerpos físicos, un estudio, como por ejemplo en Kepler, de los cuerpos celestes en función de la gravedad como aceleración. La gravedad sólo puede ser considerada una fuerza o un poder, próxima a un

movimiento —como en el verso de Wordsworth: "no motion has she now, no force"— y el paso desde la cinesis a la dinámica de lo sublime podría ser tratado a partir de conceptos matemáticos y físicos. Kant no sigue esta línea de pensamiento e introduce de inmediato la noción de poder en un sentido cuasi-empírico de asalto, batalla y lucha. La relación entre lo sublime natural y lo sublime estético es tratada como una escena de combate en la que las facultades de la mente tienen que vencer de alguna manera a las fuerzas de la naturaleza.

La necesidad de extender el modelo de lo sublime matemático, el sistema del número-extensión, al modelo de lo sublime dinámico como sistema del número-movimiento, así como la interpretación del movimiento como poder empírico, no es explicada en términos filosóficos en la analítica de lo sublime, ni puede ser explicada, especialmente en su último aspecto (la empirización de la fuerza en la fuerza y en la batalla), a través de razones puramente históricas. La única forma de explicarla es mediante la extensión del modelo lingüístico más allá de su definición como sistema de tropos. Los tropos dan cuenta de la ocurrencia de lo sublime pero, como vimos, de forma tan restrictiva y parcial que no podría esperarse del sistema que permaneciera quieto dentro de sus angostas fronteras. Desde la pseudocognición de los tropos, el lenguaje tiene que expandirse a la actividad de la realización, algo de lo que como sabemos el lenguaje es bien capaz antes de que Austin nos lo recordara. La transición desde lo sublime matemático a lo sublime dinámico, una transición para la que falta una justificación en el texto (la sección 28 empieza más abruptamente con la palabra "poder" *[Macht]),* marca la saturación del campo tropológico como lenguaje que se libera a sí mismo de sus constricciones y que descubre dentro de sí mismo un poder que ya no depende de las restricciones de la cognición. De ahí la introducción, en este punto del texto, del concepto de moralidad, si bien en el nivel de la razón práctica más que en el de la razón pura. La articulación entre la razón pura y la práctica, la raison d'être de la Tercera Crítica, tiene lugar en la amplia definición del lenguaje como función performativa así como sistema tropológico. Por ello, la *Crítica del juicio* contiene, en su centro, una ruptura o discontinuidad profunda, quizá fatal. Depende de una estructura lingüística (el lenguaje como sistema performativo y cognitivo) que no es ella misma accesible a los poderes de la metafísica o de la ideología, que son ellas mismas estadios precrí-

ticos del conocimiento. Nuestra pregunta, entonces, llega a ser la de si y cuándo esta disrupción, esta desarticulación, se convierte en manifiesta en el texto, en el momento en el que la aporía de lo sublime ya no es expresada, como era el caso en lo sublime matemático y en las consiguientes definiciones generales del concepto, no como paradoja explícita, sino como yuxtaposición de incompatibilidades aparentemente tranquila, a causa de su absoluta irreflexividad. Tal momento tiene lugar en la aclaración general o recapitulación (sección 29) que cierra la analítica de lo sublime.

El capítulo sobre la dinámica de lo sublime se presenta más como otra versión de las dificultades halladas en lo sublime matemático que como su ulterior desarrollo, dejando de lado su solución. Excepto por la introducción de la dimensión moral, difícil de explicar en términos estéticos o epistemológicos, este capítulo difiere de la investigación precedente dado que se concentra en el afecto más que en la razón (como en lo sublime matemático) o en el entendimiento (como en la analítica de lo bello). La preeminencia de la facultad de la imaginación se mantiene como cuestión de su relación con la razón, pero ahora esta dialéctica de la razón y la imaginación está más mediatizada por afectos, humores y sentimientos que por principios racionales. El cambio finaliza en una nueva exposición y en un refinamiento más que en una transformación del principio de lo sublime. La definición admirablemente concisa, previamente citada y dada en los inicios de las "Aclaraciones generales" se beneficia de las referencias al humor y a la afectividad, pero no difiere en sustancia de desarrollos similares que han tenido lugar en los parágrafos precedentes, ni es en esencia, por toda su concentración controlada, menos oscura que las formulaciones previas.

El capítulo contiene también, de una forma un tanto abrupta, la advertencia de que, en una estética trascendental del juicio, los objetos de la naturaleza susceptibles de producir efectos sublimes tienen que ser considerados de una manera radicalmente no-teleológica, completamente al margen de cualquier propósito o interés que la mente pueda encontrar en ellos. Kant añade que le había recordado previamente al lector esta necesidad, pero no está claro a qué pasaje se refiere. Está más bien reafirmando un principio general que está en la base de toda la empresa y que fue formulado en principio, con toda la claridad deseable, al comien-

zo de la analítica de lo bello bajo la modalidad de la cualidad (pág. 116; 38). Sin embargo, esta vez Kant pone en relación el principio del desinterés específicamente con los objetos de la naturaleza y pone como ejemplo dos paisajes: "Así, si llamamos sublime el espectáculo del cielo estrellado, no debemos poner en la base de este juicio conceptos del mundo habitados por seres racionales, ni considerar esos puntos luminosos con que vemos lleno el espacio sobre nosotros como sus soles moviéndose en círculos deliberadamente fijados por relación a ellos, sino que debemos contemplarlo tal como lo vemos *[wie man ihn sieht]*, como una bóveda distante que todo lo envuelve *[ein weites Gewölbe]*. Sólo bajo esta representación podemos clasificar esta sublimidad que un juicio estético puro atribuye a ese objeto. Y del mismo modo, si llamamos sublime al espectáculo del océano, no debemos pensar en él como habitualmente lo hacemos, provistos de toda clase de conocimientos (que no están contenidos en la intuición inmediata). Por ejemplo, a veces pensamos el océano como un vasto reino de criaturas acuáticas, o como una enorme fuente de evaporaciones que llenan el aire en beneficio de la tierra, o bien como un elemento que, aunque separa unos continentes de otros, hace posible la comunicación más completa entre ellos; lo único que esto proporciona son juicios teleológicos. Para encontrar sublime el océano debemos contemplarlo como lo hacen los poetas *[wie die Dichter es tun]*, sólo según lo que el ojo revela *[was der Augenschein zeigt]*. Si se halla en calma, como un claro espejo de agua limitado tan sólo por el cielo; si se halla tormentoso, como un abismo que amenaza tragarlo todo" (pág. 196; 110-111).

Se trata de un pasaje notable en muchos aspectos, incluyendo su manifiesta anticipación de muchos pasajes que se encontrarán en las obras de los poetas románticos y que ya están presentes, en muchos casos, en sus predecesores del siglo XVIII. Ahora bien, resulta tan necesario distinguirlo de los paisajes simbólicos citados como poner en evidencia sus similaridades. En el pasaje de Kant, la percepción predominante es la de los cielos y el océano como una construcción arquitectónica. Los cielos son un abismo que cubre la totalidad del espacio terrestre del mismo modo que un tejado cubre una casa. El espacio, en Kant al igual que en Aristóteles, es una casa en la que moramos de una forma más o menos segura, o más o menos poética, sobre esta tierra. Es así también como es percibido el mar o como, de acuerdo con Kant,

lo perciben los poetas: su extensión horizontal es como un suelo limitado por el horizonte, por los muros del cielo tal y como éstos cierran y delimitan el edificio.

Nos podríamos preguntar quiénes son los poetas que perciben de este modo el mundo, de una manera más arquitectónica que teleológica y cómo puede decirse que lo arquitectónico se opone a lo teleológico. ¿Cómo debemos comprender el término *Augenschein* en relación con la otra alusión a la apariencia sensible que abunda en los intentos de definir o describir lo sublime? Es más fácil decir lo que el pasaje excluye y cómo difiere de otros que decir lo que es, pero esto concuerda muy bien con la insistencia de Kant (págs. 195-196; 109) en el modo fundamentalmente *negativo* de la imaginación. Ciertamente, en nuestra tradición, el primer poeta en el que pensamos como alguien que tuvo intuiciones semejantes es Wordsworth, quien en el episodio del robo del nido de *The Prelude* evocó en estos versos sorprendentes la experiencia del vértigo y del horror absoluto: "The Sky was not a Sky/Of earth, and with what motion moved the clouds!" También aquí el cielo se concibe originalmente como un tejado o bóveda que nos protege anclándonos en el mundo, permaneciendo en un plano horizontal *bajo* el cielo, tranquilizadoramente estabilizados por el peso de nuestra propia gravedad. Pero, si de repente el cielo se separa de la tierra y ya no es, según las palabras de Wordsworth, un cielo *de* la tierra, perdemos todo el sentimiento de estabilidad y empezamos a caer, por decirlo de algún modo, hacia el cielo, fuera de la gravedad.

El pasaje de Kant *no* es como éste porque el cielo no aparece en él asociado de alguna manera a la protección. No es la construcción bajo la que, en términos heideggerianos, podemos morar *(wohnen)*. En un pasaje menos conocido de la *Lógica*, Kant habla de "un hombre salvaje que, desde la distancia, ve una casa de la que no sabe para qué sirve. No cabe duda de que observa el mismo objeto que otra persona que sabe que éste ha sido edificado y preparado para servir de morada a los seres humanos. Sin embargo, en términos formales este conocimiento exactamente del mismo objeto difiere en ambos casos, puesto que en el primero se trata de una mera intuición *[bloße Anschauung]*, y en el segundo de una intuición y un concepto a la vez"[4]. El poeta que

[4] Kant, *Logik*, en *Werkausgabe*, 6, pág. 457.

ve los cielos como una bóveda es como el salvaje, y no como Wordsworth. No lo ve antes de morar sino que simplemente lo ve. No ve con el fin de protegerse a sí mismo, porque no hay ninguna señal que le haga sentirse amenazado, ni siquiera por la tormenta (ya se ha puesto de relieve que permanece a salvo en la orilla). El nexo entre ver y morar, *sehen* y *wohnen,* es teleológico y, por consiguiente, está ausente de la pura visión estética.

O, todavía en relación con Wordsworth, uno piensa en el famoso pasaje de "Tintern Abbey":

> And I have felt
> A presence that disturbs me with the joy
> Of elevated thoughts; a sense sublime
> Of something far more deeply interfused
> Whose dwelling is the light of setting suns,
> And the round ocean and the living air
> And the blue sky, and in the mind of man...

La sublimidad del océano rotundo, limitado por el horizonte como una vasta cúpula, recuerda especialmente el pasaje de Kant. Pero las dos invocaciones de la naturaleza sublime pronto divergen. Lo sublime en Wordsworth es un ejemplo del constante intercambio entre mente y naturaleza, de la transferencia quiásmica de propiedades entre el mundo sensible y el intelectual que caracteriza su dicción figural, explícitamente tematizada aquí en el "motion and spirit that impels/All thinking things, all objects of all thoughts/And rolls through all things". En la visión kantiana del océano y del cielo no se hace referencia a ninguna mente, hasta el punto de que la intervención de ésta o de algún juicio es un error, pues no se trata de que el cielo sea una bóveda o de que el horizonte limite el océano como los muros de un edificio. Así es como las cosas son para el ojo, en la redundancia de su aparición ante el ojo y no ante la mente, como en la palabra redundante *Augenschein,* que debe ser entendida en oposición a la *Ideenschein* de Hegel o apariencia sensible de la idea; *Augenschein,* en la que el ojo es nombrado tautológicamente dos veces, como ojo mismo y como lo que aparece ante el ojo.

El mundo arquitectónico de Kant no es la metamorfosis de un mundo fluido en una solidez de piedra, ni su edificio es un tropo o un símbolo que sustituya entidades verdaderas. Como edificio, el cielo y el océano lo son a priori, de forma previa a

cualquier comprensión, a cualquier intercambio o antropomorfismo que le permitirá a Wordsworth dirigirse, en el Libro 5 de *The Prelude,* al "rostro hablante" de la naturaleza. No hay habitación a la que dirigirse en el apartamento de Kant, no hay mundo en tercera persona. Por todo ello, la visión de Kant difícilmente puede denominarse literal, literalidad que daría lugar a su figuralización o simbolización posibles a través de un acto de juicio. La única palabra que viene a la mente es la de visión *material,* pero cómo debe entenderse, no obstante, en términos lingüísticos dicha materialidad no es, por el momento, algo claramente comprensible.

No formando parte del tropo o de la figuración, la visión puramente estética del mundo natural no es de ninguna manera solar. No se trata del súbito descubrimiento de un mundo verdadero como algo desvelador, al igual que la a-letheia de la *Lichtung* de Heidegger. No es un mundo solar, y se nos ha dicho explícitamente que no debemos pensar en las estrellas como "soles que se mueven en círculos". No debemos pensar en ellas como la constelación que sobrevive al final apocalíptico del *Coup de Dés* de Mallarmé. El "espejo" de la superficie del mar es un espejo sin profundidad, menos aún un espejo en el que la constelación podría reflejarse. En esta manera de ver, el ojo es su propio agente y no el eco especular del sol. Al mar se le denomina espejo no porque se suponga que refleja algo, sino para indicar una llanura libre de cualquier matiz de profundidad. Del mismo modo, y hasta el mismo punto, que esta visión es puramente material, desprovista de cualquier complicación reflexiva o intelectual, también es puramente formal, desprovista de cualquier profundidad semántica y reducible a la matematización formal o a la geometrización de la óptica pura. La crítica de la estética en Kant finaliza en un materialismo formal que se opone a todos los valores y características asociados a la experiencia estética, incluyendo la experiencia estética de lo bello y de lo sublime tal y como son descritas por Kant y Hegel mismos. La tradición de su interpretación, tal y como se da en contemporáneos cercanos a ellos como Schiller, ha visto únicamente este aspecto figural y, si se quiere, "romántico" de sus teorías de la imaginación, y ha pasado completamente por alto lo que llamamos el aspecto material. Tampoco ha comprendido el lugar y la función de la formalización en este intrincado proceso.

La visión del cielo y el mundo completamente libre de interferencias teleológicas, mantenida aquí como una visión puramente

sublime y estética, está en contradicción directa con todas las definiciones y análisis precedentes de lo sublime dadas en la sección 24 hasta este punto en la sección 29. Sin embargo, en la definición sintética que aparece en el mismo capítulo, el énfasis recae en lo sublime como representación concreta de ideas *(Darstellung von Ideen)*. Como en el pasaje de Wordsworth perteneciente a "Tintern Abbey", la articulación del movimiento físico con los movimientos de los afectos y del juicio moral práctico tiene que englobar elementos naturales e intelectuales bajo un solo principio unificador, como por ejemplo el de lo sublime. Y se ha puesto desde el principio tanto énfasis en el hecho de que lo sublime no reside en el objeto natural sino en la mente del hombre *(Gemütsbestimmungen)* que el peso del argumento, más que enfatizar la naturaleza puramente interior, noumenal de lo sublime, se convierte en la necesidad de explicar el hecho de que ello tiene lugar, sin embargo, como una manifestación exterior, fenoménica. ¿Puede esto, de alguna manera, reconciliarse con la materialidad radical de la visión sublime, súbitamente introducida, como si se tratara de una idea tardía, en este punto del argumento? ¿Cómo se puede reconciliar la representación concreta de las ideas con la pura visión ocular, la *Darstellung von Ideen* con la *Augenschein?*

Las analíticas de lo sublime (como las de lo bello) se expresan consistentemente en términos de una teoría de las facultades combinada, en la dinámica de lo sublime, con una teoría del afecto moral. "Un sentimiento de lo sublime en la naturaleza no puede ser adecuadamente pensado sin combinarlo además con un modo de conciencia semejante a la moral" (pág. 194; 109; el énfasis es mío). En el caso de lo bello, este componente moral estaba también presente, aunque de una forma mucho más atenuada. Se manifestaba él mismo como autonomía del placer estético respecto al placer sensual, como una forma de libertad y, de este modo, en el sistema de Kant, como una forma donde la moralidad siempre está ligada a la libertad, como una forma de juicio moral, al menos potencialmente. Pero en el caso de lo sublime, el vínculo con la moralidad es mucho más explícito ya que la moralidad aparece implicada, no como juego, sino como tarea dirigida por la ley *(gesetzliches Geschäft)*. La única restricción que evita que lo sublime pase completamente al campo de la moralidad es que la facultad implicada en él no es la razón, o al menos no una manifestación no mediatizada de la razón, sino que lo

sublime es representado por la imaginación misma como una herramienta de la razón. En el mundo metódico y laborioso de la moralidad, incluso la imaginación libre y juguetona se convierte en un instrumento de trabajo. Su tarea, su labor, es precisamente devolver la abstracción de la razón al mundo fenomenal de las apariencias e imágenes cuya presencia retiene la verdadera palabra imaginación, *Bild* en el alemán *Einbildungskraft*.

La razón por la que esta encarnación de la idea tiene que darse se explica de varias maneras. Es, antes que nada, una necesidad cuasi-teológica que se desprende necesariamente de nuestra condición de caídos. La necesidad de un juicio y una actividad estéticas, aunque define al hombre, es la expresión de un defecto, de una maldición más que de un exceso de poder e inventiva. No habría necesidad de ello "si fuéramos criaturas de puro intelecto o incluso si fuéramos capaces de desplazarnos mentalmente a nosotros mismos bajo tal condición" (pág. 197; 111). La misma inferioridad inherente de lo estético (o, más específicamente, de lo estético como síntoma de un inherente defecto nuestro) se pone de manifiesto en relación con el juicio moral. Ambos, la moralidad y lo estético, son desinteresados, pero este desinterés se contamina necesariamente en la representación estética: el convencimiento de que los juicios morales y estéticos pueden llevarse a cabo por medio de su verdadero desinterés está necesariamente ligado, en el caso de lo estético, a experiencias sensibles positivamente valoradas. La lección moral de lo estético tiene que transmitirse de una forma seductora que, como se sabe, puede llegar lo bastante lejos como para hacer necesario leer a "Kant con Sade" más que a la inversa. En vez de una belleza puramente material, podemos producir sólo la belleza de la imaginación. Cómo sucede esto es algo que constituye el objeto de un parágrafo crucial y difícil (pág. 195; 109) en el que la articulación de la imaginación con la razón, la supuesta relación "armoniosa" entre la razón y la imaginación ilusionadamente prometida en una etapa inicial, es descrita con detalle.

El pasaje introduce lo que unas páginas más adelante será definido como una modulación entre dos estados de ánimo o afectos, el paso de una sorpresa conmocionante *(Verwunderung)* a una tranquila admiración *(Bewunderung)*. El efecto inicial de lo sublime, el repentino encuentro con entidades naturales colosales como cataratas, abismos y grandes montañas, es el de una conmoción o, dice Kant, de un asombro que raya en el terror

(Verwunderung, die an Schreck grentz). Por un juego, por un truco de la imaginación, este terror se transforma en un sentimiento de tranquila superioridad, la admiración que se siente por algo o alguien que uno puede permitirse admirar con tranquilidad porque la propia superioridad no está puesta verdaderamente en cuestión. Cuanto mejor se piensa de ese algo o alguien, mejor se piensa de uno mismo. ¡Cuán envidiable, pues, la paz de espíritu que se alcanza en el reconocimiento del valor del otro como confirmación del de uno mismo! La nobleza moral es el mejor potenciador del ego del que disponemos —aunque Kant no sea tan ciego como para no saber su coste en ese terror oculto.

Kant no siempre había mantenido que la serenidad de la admiración, la tranquilidad de la emoción calmada, es la más alta de las cualidades. En un primerizo ensayo precrítico sobre lo bello y lo sublime de 1764[5], había afirmado de forma perentoria que el humor del flemático tenía que ser inmediatamente rechazado por no tener ni la más mínima relación con la belleza o la sublimidad bajo cualquier forma o aspecto. Dijo de él que carecía totalmente de interés. Su equivalente, en términos de estereotipos nacionales, es el del holandés, descrito como un tipo flemático de alemán interesado únicamente en las actividades más aburridas del comercio y de la rentabilidad. Nunca me he sentido tan agradecido por los cincuenta kilómetros más o menos que separan la ciudad flamenca de Amberes de la ciudad holandesa de Rotterdam. Las consideraciones sobre la languidez y la pasividad femeninas, contrastadas de forma favorable con la energía masculina, contribuyen a crear dificultades semejantes en la lectura de este ensayo primerizo de Kant. Sin embargo, por la época de la *Crítica del juicio* las cosas han cambiado mucho "ya que (lo que parece extraño) la ausencia de afecto (apatheia, phliegma in significatu bono) en un espíritu que sigue consistentemente sus reglas fundamentales e inalterables, es sublime, y de una forma mucho más notable dado que se ve apoyada por la satisfacción de la razón pura" (pág. 199; 113). A la tranquilidad conseguida de este modo se le otorga el predicado de nobleza, o de estado espiritual moralmente elevado, que subrepticiamente será transferida a ob-

---

[5] Kant, *Betrachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, en *Werkausgabe*, 2, pág. 875.

jetos y cosas como "un edificio, una prenda de vestir, un estilo literario, una presencia corporal, etc.". ¿Cómo es, entonces, que la imaginación puede alcanzar la nobleza de tal pérdida de pathos, de tal serenidad?

Lo hace esencialmente de una manera negativa, que corresponde filosóficamente a la elevación de la imaginación desde un principio metafísico (y, por tanto, ideológico) a un principio trascendental (y, por tanto, crítico). En la medida en que la facultad de la razón sea considerada empíricamente —y aquí viene a la mente el que, en el último Kant, la presencia de este momento empírico caracteriza las dimensiones metafísicas de la mente—, ésta es libre y alegre, más cercana a lo que en inglés se denomina "fantasía" *(fancy)*[6] que a la llamada "imaginación". Al sacrificar, al abandonar esta libertad, en un primer momento de conmoción, aunque de sorpresa agradable, la imaginación se alía con la razón. Por qué esto es así no es algo inmediatamente claro; en términos afectivos, adopta la forma de una dominación reconquistada, una reconquistada superioridad sobre la naturaleza cuya amenaza directa se ha superado. La reacción libre y empírica de la imaginación, una vez confrontada con el poder y la fuerza de la naturaleza, es ceder ante el terror de esta magnitud. Dominar este delectable, por imaginario, terror —partiendo siempre del hecho de que la persona no está siendo directamente amenazada, o de que por lo menos se halla separada de la amenaza inmediata por un momento reflexivo— y preferir a ello la tranquila satisfacción de la superioridad, es someter la imaginación al poder de la razón, ya que la facultad que establece la superioridad de la mente sobre la naturaleza es única y exclusivamente la razón; la seguridad de la imaginación depende de una verdadera atracción empírica y física y, cuando esta situación es amenazante, oscila entre el terror y el sentimiento de una libre sumisión a la naturaleza. Ahora bien, desde el momento que, en la experiencia de lo sublime, la imaginación alcanza la tranquilidad, se somete a la razón, llega al más alto grado de libertad por sacrificar libremente su libertad a la más alta libertad de la razón. "Por consiguiente," dice Kant, "alcanza un grado de poder mucho más grande que lo que sacrifica" (pág. 195; 109). La pérdida de libertad empírica se

---

[6] El paréntesis es del traductor y obedece al hecho de que en el texto es una referencia metatextual *[N. del T.]*.

traduce en una ganancia de libertad crítica que caracteriza los principios racionales y trascendentales. La imaginación reemplaza a la razón a costa de su naturaleza empírica y, por este acto anti- o in-natural, conquista la naturaleza.

Esta complicada, y de algún modo tortuosa, singladura cumple el objetivo de lo sublime. La imaginación supera el sufrimiento, se convierte en apathética, y se desprende del dolor de la conmoción natural. Reconcilia el placer con el dolor y, al hacerlo, articula, en calidad de mediador, el movimiento de los afectos con el orden de la razón legal, codificado, formalizado y estable. La imaginación no es la naturaleza (puesto que, en su tranquilidad, se determina a sí misma como más amplia y más poderosa que la naturaleza) pero, a diferencia de la razón, permanece en contacto con la naturaleza. No se idealiza hasta el punto de convertirse en razón pura, ya que no tiene conocimiento de su verdadera situación o de sus verdaderas estrategias y permanece más como puro afecto que como cognición. Se convierte en adecuada *(angemessen)* para la razón sobre la base de su inadecuación *(Unangemessenheit)* a esta misma razón en su relación con la naturaleza. "Elevando esta reflexión del juicio estético al punto en el que se convierte en adecuado para la razón *[zur Angemessenheit mit der Vernunft]* sin, no obstante, alcanzar un concepto definitivo de razón, el objeto es, sin embargo, representado a pesar de la objetiva inadecuación de la imaginación, incluso en su más amplia extensión, ante la razón [Unangemessenheit der Einbildungskraft... für die Vernunft] como subjetivamente intencionado" (págs. 195-96; 109-110) —y, por tanto, podemos añadir, como perteneciendo a la vez a la razón y al juicio práctico.

Por muy compleja que esta formulación final pueda sonar, se clarifica y se torna convincente por el camino que conduce hasta ella y que de ningún modo resulta no familiar. Incluso una paráfrasis tan poco inspirada como la que he ofrecido, debería revelar que estamos ante un argumento analítico estricto (como sucedía, por ejemplo, en la distinción de la que hemos partido entre principios trascendentales y filosóficos). Nos encontramos ante algo menos autorizado que accesible. Por una parte, en vez de tratarse de un argumento, se trata de una narración, de una escena dramatizada de la mente en acción. Las facultades de la razón y de la imaginación están personificadas o antropomorfizadas, al igual que las cinco facultades pendencieras puestas en escena de forma hilarante por Diderot en la *Lettre sur les sourds et*

les muets[7], y la relación entre ellas se expresa en términos engañosamente interpersonales. ¿Qué podría significar, en términos analíticos, que la imaginación se sacrifique a sí misma, como Antígona o Ifigenia —de hecho, sólo podemos imaginar esta sagaz y admirable imaginación como la heroína femenina de una tragedia—, por amor de la razón? ¿Y cuál es el *status* de todo este heroísmo y habilidad que permite alcanzar la apathia, superar el pathos, a través precisamente del phatos del sacrificio? ¿Cómo puede decirse de las facultades, siendo ellas mismas una hipótesis heurística vacía de toda realidad —puesto que sólo la gente que ha leído demasiada filosofía y psicología del siglo XVIII podría acabar creyendo que tienen una imaginación y una razón del mismo modo que poseen unos ojos azules o una nariz grande—, cómo puede decirse de las facultades que actúan, o incluso que actúan libremente, como si fueran seres humanos conscientes y completos? Es evidente que no estamos tratando con categorías mentales sino con tropos, y la historia que Kant nos cuenta es un cuento alegórico. Los contenidos de dicho cuento no son en absoluto inusuales. Es la historia de un intercambio, de una negociación en la que se pierden y se ganan poderes en una economía del sacrificio y de la recuperación. Es también la historia de fuerzas opuestas, la imaginación y la naturaleza, la tranquilidad y la conmoción, la adecuación *(Angemessenheit)* y la inadecuación, que se separan, se pelean y, después, se vuelven a unir en un más o menos estado de armonía, alcanzando síntesis y totalizaciones que se perdieron en el comienzo de la acción. Tales escenas de conciencia personificadas son fácilmente identificables: no son realmente descripciones de funciones mentales, sino descripciones de transformaciones tropológicas. No están gobernadas por las leyes de la mente sino por las leyes del lenguaje figurativo. Por segunda vez en este texto (la primera vez tuvo lugar en la interacción entre la aprehensión y la comprehensión en lo sublime matemático) hemos llegado a un pasaje que, bajo el disfraz de un argumento filosófico, está determinado por estructuras lingüísticas que no son controladas por el autor. Lo que hace de esta intrusión de tropos lingüísticos algo particularmente notable es que sucede en cercana proximidad, casi en yuxtaposi-

---

[7] Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets*, en *Œuvres complètes*, ed. Roger Lewinter, París, Le Club français du livre, 1969-1973, 2, págs. 573-574.

ción al pasaje sobre la arquitectura material de la visión, en la evocación poética del cielo y del océano, con la que es totalmente incompatible.

Así pues, nos hallamos ahora frente a dos nociones completamente diferentes de lo arquitectónico —un concepto que aparece bajo este nombre en el propio texto de Kant. Como vimos, la visión arquitectónica de la naturaleza como edificio es, en Kant, totalmente material, enfáticamente no tropológica, completamente distinta de las sustituciones e intercambios entre las facultades o entre la mente y la naturaleza característicos de lo sublime wordsworthiano o romántico. Pero, a veces, lo arquitectónico es también definido por Kant, si bien no en la tercera *Crítica*, en términos totalmente distintos, mucho más cerca de las alegoría de las facultades y del cuento de la tranquilidad recuperada a la que nos acabamos de referir, mucho más cerca también del *edle Einfalt* y *stille Große* del neoclasicismo de Winckelmann. Cerca del final de la *Crítica de la razón pura*, un capítulo titulado "La arquitectura de la razón pura" define lo arquitectónico como la unidad orgánica de los sistemas, "la unidad de las cogniciones misceláneas reunidas bajo una idea" y ampliamente preferida por Kant a lo que denomina "rapsodia" de la mera especulación desprovista de *esprit de système*. El que esta unidad es concebida en términos orgánicos se pone de manifiesto a partir de la metáfora recurrente del cuerpo, como totalidad de varios miembros y partes *(Glieder*, que significa miembros en todos los sentidos de la palabra, así como, en el compuesto *Gliedermann*, la marioneta del *Marionettentheater* de Kleist). "El todo," dice Kant, "está articulado *[articultio—geglieder]* y no sólo amontonado *[gehäuft]*; puede crecer desde el interior hacia afuera, pero no desde el exterior hacia dentro. Crece como el cuerpo de un animal, no a través de la adición de nuevos miembros *[Glieder]* sino, sin cambiar las proporciones, haciendo de cada miembro individual al más fuerte y más eficiente para su propio propósito"[8]. Sería curioso saber qué sucede con esta arquitectura aristotélica, zoomórfica, cuando es considerada, en el pasaje de la tercera *Crítica* sobre el cielo y el océano, desde una perspectiva estética, no teleológica. Por una parte, no implica una desaparición de lo arquitectónico en lo rap-

---

[8] Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Werkausgabe*, 4, pág. 696.

sódico, una desintegración del edificio; el mar y el cielo, tal y como los poetas los han visto, son más que nunca edificios. Pero no es cierto en absoluto que estén articulados *(gegliedert).* Tras detenerse brevemente en la visión estética de los cielos y los mares, Kant vuelve por un momento al cuerpo humano: "Lo mismo debe ser dicho de lo sublime y de lo bello en el cuerpo humano. No debemos considerar como bases determinantes de nuestro juicio los conceptos de propósito al que sirven todos nuestros miembros *[wozu alle seine Gliedmaßen da sind]* y no debemos permitirle a esta unidad de propósito influenciar en nuestro juicio estético (porque caso contrario ya no sería puro)..." (pág. 197; 111). Dicho en pocas palabras: debemos considerar nuestros miembros, manos, dedos, pechos, o lo que Montaigne tan alegremente llamaba "Monsieur ma partie", en sí mismos, separados de la unidad orgánica del cuerpo, igual que los poetas miran los océanos, es decir, separados de su lugar geográfico en la tierra. Debemos, en otras palabras, desarticular, mutilar el cuerpo de un modo que es más próximo a Kleist que a Winckelmann, aunque lo suficientemente cercana a los violentos finales que suelen darse en ambos. Debemos considerar nuestros miembros de la misma forma que el hombre primitivo consideraba la casa, como totalmente separada de cualquier propósito o uso. Desde la fenomenalidad de lo estético (que siempre está basado en la adecuación de la mente a su objeto físico, en lo que se denomina, en la definición de lo sublime, la representación concreta de las ideas *—Darstellung der Ideen—)* nos hemos desplazado a la pura materialidad de la Augenschein, de la visión estética. Desde lo orgánico, todavía considerado como el principio arquitectónico en la *Crítica de la razón pura,* a lo fenomenológico, o cognición racional de las ideas encarnadas, que será subrayado por la mejor parte de la interpretación de Kant en los siglos XIX y XX, hemos alcanzado, en el análisis final, un materialismo que, en la tradición de la recepción de la tercera *Crítica,* no es nunca o raramente percibido. Para darnos cuenta del verdadero impacto de esta conclusión debemos recordar que todo el proyecto de la tercera *Crítica,* la plena apuesta por lo estético, tenía que conseguir la articulación que garantizara la unidad arquitectónica del sistema. Si lo arquitectónico aparece, pues, muy cerca del final de la analítica de lo estético, en la conclusión de la sección sobre lo sublime, como la desarticulación material no sólo de la naturaleza sino también del cuerpo, entonces este momento marca la ruina de la estética

como categoría válida. El poder crítico de una filosofía trascendental mina el proyecto de una filosofía tal, dejándonos ciertamente no con una ideología —ya que los principios trascendental e ideológico (metafísico) forman parte del mismo sistema—, sino con un materialismo que la posteridad de Kant todavía no ha empezado a afrontar. Esto sucede no por una falta de energía filosófica o de poder racional, sino como resultado de la verdadera fuerza y consistencia de este poder.

¿Cuál sería, finalmente, el equivalente de este momento en el orden del lenguaje? Siempre que la disrupción se ha afirmado a sí misma en el pasaje sobre la visión no-teleológica de la naturaleza y el cuerpo y también, de forma menos abierta pero no menos efectiva, sobre la necesidad inexplicada de suplementar la consideración de lo sublime matemático con una consideración de lo sublime dinámico, en el espacio entre la sección 27 y la sección 28 (igual que nos referimos al blanco entre las estrofas 1 y 2 del poema de Lucy "A slumber did my spirit seal..." o entre las partes 1 y 2 del niño del poema Winander), siempre que, pues, la articulación se ve amenazada por su ruina, hallamos un pasaje (la sección sobre la aprehensión, la sección sobre el sacrificio de la imaginación) que puede ser identificado como un desplazamiento desde un modelo tropológico de lenguaje a un modelo diferente. En el caso de lo sublime dinámico, se podría hablar de un desplazamiento desde el tropo a la performatividad. En este caso, en la aprehensión no-teleológica de la naturaleza, emerge un modelo diferente. Al desmembramiento del cuerpo le corresponde un desmembramiento del lenguaje, igual que los tropos productores de sentido son reemplazados por la fragmentación de frases y proposiciones en palabras discretas, o la fragmentación de las palabras en sílabas o letras finales. En el texto de Kleist, identificaríamos completamente la diseminación de la palabra *Fall* y sus componentes como el momento en que la danza estética se convierte en una trampa estética, así en la adición de una sola letra muda que transforma *Fall* (caída) en *Falle* (trampa). A primera vista, tales momentos ingeniosos parecen no tener lugar en Kant. Pero trátese de traducir una sola frase compleja de Kant, o considérese los resultados de los esfuerzos de traductores competentes, y se advertirá de inmediato cuán decisivamente determinante es, en este estilo tan poco llamativo, el juego de la letra y de la sílaba, la forma de decir *(Art des Sagens)* en tanto opuesta a lo que se dice *(das Gesagte)* —por citar a Walter Benjamin. ¿Acaso no está

basada la persuasión de todo el pasaje sobre la recuperación de la tranquilidad de la imaginación tras la conmoción de la sorpresa sublime, no tanto en la pequeña representación de los sentidos como en la proximidad entre las palabras alemanas referidas a la sorpresa y a la admiración, *Verwunderung* y *Bewunderung*? ¿Acaso no nos vemos llevados a asentir ante la más que paradójica, aunque verdadera, incompatibilidad aporética entre el fracaso de la imaginación a la hora de comprender la magnitud y lo que llega a ser, en la experiencia de lo sublime, el éxito de esta misma imaginación como agente de la razón? ¿Acaso no nos vemos llevados a asentir ante esto a causa de una constante, y finalmente desconcertante, alternancia de los dos términos, *Angemessen(heit)* y *Unangemessen(heit)*, hasta el punto de que es imposible distinguir el uno del otro? El [trasfondo básico], tanto en Kant como en Hegel, es la materialidad prosaica de la letra y ningún grado de ofuscación o ideología puede transformar esta materialidad en un conocimiento fenoménico del juicio estético.

Signo y símbolo en la Estética de Hegel*

El estruendo ideológico de las polémicas que rodean el advenimiento de la teoría literaria en nuestro tiempo no puede ocultar del todo que esos debates, por muy efímeros y ad hominem que puedan ser, son el síntoma externo de las tensiones que se originan en el punto más extremo de la escena del debate público. Sin embargo, su aparente distancia respecto a la experiencia común no las vuelve menos apremiantes. Lo que está en juego en esos debates es la compatibilidad entre la experiencia literaria y la teoría literaria. Hay algo inquietantemente abstracto y feo en la teoría literaria que no puede ser atribuido completamente a la

---

* Cuando "Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics" fue publicado en *Critical Inquiry* 8:4 (verano de 1982), págs. 761-775, De Man añadió la siguiente nota preliminar como nota a pie de página no numerada en la primera página: "Este trabajo forma parte de una obra en proceso de creación sobre la relación entre el discurso retórico, el estético y el ideológico en el periodo que va de Kant a Kierkegaard y Marx. Fue preparado para ofrecerlo como Conferencia Renato Poggioli en literatura comparada (Universidad de Harvard, 1980). No he cambiado las marcas que contiene de esa ocasión, así como la presentación demasiado esquemática de los aspectos más técnicos implícitos en el parágrafo 20 de la Enciclopedia de las ciencias filosóficas. Deseo darle las gracias a Raymond Geuss, del departamento de filosofía de la Universidad de Chicago, por su lectura generosa y sagaz del manuscrito. Ello me ha permitido corregir imprecisiones y prevenir ambigüedades innecesarias. Sus convincentes objeciones a mi lectura del parágrafo 20 de la Enciclopedia me ayudó a reforzar un argumento que espero tener la oportunidad de desarrollar en una discusión posterior." Todas las notas son de De Man, ligeramente modificadas.

perversidad de sus practicantes. Muchos de nosotros nos sentimos internamente divididos entre el impulso a teorizar sobre la literatura y el encuentro, mucho más atractivo y espontáneo, con las obras literarias. De ahí la seguridad que se experimenta allí donde se propone un método para el estudio literario que permite la mesura en cuanto al rigor teórico y la generalidad (y que es, en consecuencia, por hablar desde un punto de vista académico, enseñable) al tiempo que deja intactos, o incluso acrecienta, la apreciación estética o el potencial de clarividencia histórica que una obra provee. Ésta es la satisfacción que se obtiene con la obra de un maestro de la historia literaria como Renato Poggioli o Ernst-Robert Curtius, o con la de un maestro del análisis formal y estructural como Reuben Brower o Roman Jakobson: el rigor del método confirma la belleza de su objeto. Pero en el escarpado campo de la teoría literaria no se debería estar tan fácilmente satisfecho con la propia satisfacción. La prudencia es la principal virtud de la disciplina teórica, y la prudencia aconseja desconfiar cuando uno se siente demasiado complacido con una solución metodológica. La prontitud con la que uno se precipita, como por instinto, a defender los valores estéticos indica que la fuente de su sospecha debería ser la compatibilidad de la dimensión estética de la literatura con lo que sea que la investigación teórica revele. Si, en efecto, se da el caso de que existe una dificultad entre la estética y la poética de la literatura, entonces sería ingenuo creer que se puede evitar o dejar de lado la labor de su descripción precisa.

No es fácil distinguir en la literatura el elemento del que se sospecha que está interfiriendo en su integridad estética. El impulso de ocultar está inscrito, por así decirlo, en la situación, y ese impulso es probablemente lo bastante fuerte como para bloquear el acceso directo al problema. Hay que volver, por consiguiente, a los textos canónicos de teoría estética que ofrecen la defensa razonada más sólida de la equivalencia entre el arte y la experiencia estética. Por razones que tienen que ver con esta ocasión particular, pero que apenas necesitan una justificación menos personal, la *Estética* de Hegel ofrece quizá el reto más arduo a dicha empresa. En ningún otro sitio la estructura, la historia y el juicio del arte parecen acercarse tanto a ser sistemáticamente realizados, y en ningún otro sitio esta síntesis sistemática descansa tan exclusivamente sobre una categoría definida, en el sentido plenamente aristotélico del término, denominada lo estético.

Bajo una variedad de nombres, esta categoría nunca ha cesado de ser prominente en el desarrollo del pensamiento occidental, hasta tal punto de que el hecho de haber sido dejado sin nombre hasta finales del siglo XVIII es un signo de su arrolladora presencia más que de su no existencia. Y aunque la colección póstuma de las *Lecciones de estética* de Hegel, sufriendo como sufre de los desaciertos estilísticos propios de los cursos de conferencias magistrales recogidos por discípulos demasiado fieles, no es un deleite para el lector, ni tampoco es, a juzgar por la evidencia bibliográfica, frecuentemente leído, su influencia en nuestra forma de pensar y enseñar la literatura es todavía muy grande. Lo sepamos o no, nos guste o no, muchos de nosotros somos hegelianos, y bastante ortodoxos por cierto. Somos hegelianos cuando reflexionamos sobre la historia literaria según la articulación entre la era helénica y la cristiana, o entre el mundo hebreo y el helénico. Somos hegelianos cuando tratamos de sistematizar las relaciones entre las diferentes formas de arte o géneros de acuerdo con diferentes modos de representación, o cuando tratamos de concebir la periodización histórica como un desarrollo, progresivo o regresivo, de una conciencia individual o colectiva. Y no es que tales preocupaciones pertenezcan exclusivamente a Hegel; nada más lejos de la realidad. Pero el nombre "Hegel" representa el recipiente pan-englobador en el que se han reunido y preservado tantas corrientes que se puede encontrar ahí probablemente cualquier idea que uno sepa que se ha recogido de cualquier lugar o que tenga la esperanza de haber inventado él mismo. Pocos pensadores tienen tantos discípulos que nunca han leído una palabra de los escritos del maestro.

En el caso de la *Estética,* el persistente poder de la síntesis filosófica se concentra en la habilidad de la obra para reunir, bajo la égida común de lo estético, una causalidad histórica y una estructura lingüística, un acontecimiento experimental y empírico en el tiempo y un hecho de lenguaje no fenoménico. En una bien conocida y, en esencia, incontestada división de la historia del arte por parte de Hegel en tres fases, dos de éstas están designadas mediante términos históricos —lo clásico y lo romántico (que en Hegel designa toda manifestación artística post-helénica, es decir, cristiana)—, mientras que el tercer periodo está designado con el término "simbólico", el cual se asocia hoy en día con estructuras lingüísticas y tiene su origen no en la historiografía, sino en la práctica de la ley y en el arte de gobernar. La teoría de

lo estético, como noción histórica y filosófica, es afirmada, en Hegel, en una teoría del arte como símbolo. La famosa definición de lo bello como "la aparición [o manifestación] sensible de la idea *[das sinnliche Scheinen der Idee]*" no sólo traduce la palabra "estética" y establece por ello la aparente tautología del arte estético (die schönen Künste o les beaux-arts), sino que ella misma podría ser traducida mejor por la afirmación: lo bello es simbólico. El símbolo es la mediación entre la mente y el mundo físico del que el arte manifiestamente participa, sea como piedra, color, sonido o lenguaje. Hegel lo dice de forma no ambigua en la sección sobre el arte simbólico. Tras haber establecido casualmente que el símbolo puede ser considerado un signo *(das Symbol ist nun zunächst ein Zeichen)*, prosigue distinguiendo entre la función simbólica y la función semiótica y no deja ninguna duda respecto a de qué lado de esta dicotomía se encuentra el arte: "En el caso del arte, no podemos considerar en el símbolo la arbitrariedad entre el significado y la significación [hecho característico del signo], pues el arte mismo consiste precisamente en la conexión, en la afinidad y en la concreta interpenetración de significado y forma"[1]. La teoría estética y la historia del arte son, pues, dos partes complementarias de un único *symbolon*. Quienquiera que se atreva, hoy más que nunca, a retar este artículo de fe bajo cualquiera de sus formas no debe esperar salir indemne de ello.

La *Estética* de Hegel parece ser, pues, de un modo bastante tradicional, una teoría de la forma simbólica. Sin embargo, un elemento perturbador de inadecuación personal parece impedir que la tradición de la interpretación de la *Estética* se quede satisfecha con esta seguridad. En primer lugar, cerca de la afirmación familiar, que creemos comprender bastante fácilmente, según la que el arte participa de la belleza y es, por ello, la manifestación sensible de la idea, se encuentra, en el mismo texto, la declaración más perturbadora de Hegel según la cual el arte es para nosotros, irrevocablemente, una cosa del pasado. ¿Quiere decir esto que la manifestación sensible de la idea ya no nos resulta

---

[1] G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, vol. 13, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, pág. 395; todas las referencias posteriores a este volumen, bajo la abreviación *Ästh.* [aquí, en español, *Est., N. del T.]*, y a los vols. 8 y 10 *(Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I y III)*, bajo la abreviación *Enz.* [aquí, en español, *Enc., N. del T.]*, I o III, se incluyen en el texto; la traducción es mía.

accesible bajo esa forma, que ya no somos capaces de producir formas de arte verdaderamente simbólicas? ¿Y no es una ironía de la historia literaria y una desautorización concreta de Hegel el que éste declarara el final del arte en el preciso momento en que una nueva modernidad estaba a punto de descubrir y refinar el poder del símbolo más allá de lo que podía haber imaginado el gusto, de algún modo filisteo, de Hegel? Debe haber sido, en efecto, un pobre simbolista el que declaró malogrados el romanticismo y el simbolismo del siglo XIX cuando estaban a punto de escribir un nuevo capítulo en la historia que proclamó acabada.

La interpretación contemporánea de la Estética, incluso cuando emana de escritores inclinados favorablemente hacia Hegel como, por ejemplo, Hans-Georg Gadamer o Theodor W. Adorno, sigue topándose con esta dificultad y encuentra inservible a Hegel para comprender el arte y la literatura post-hegelianos. Su teoría del arte como símbolo podría haber prefigurado algo de lo que iba a venir, pero su falta de simpatía por sus propios contemporáneos lo vuelve miope e inadecuado para la importante labor de nuestra propia auto-definición, de comprender nuestra propia modernidad. La actitud está bien ejemplificada en la declaración de un intérprete astuto y sensible de la literatura del siglo XIX al que ciertamente no se le puede reprochar el haber rechazado a Hegel de forma apresurada. En un volumen titulado *Poética y filosofía de la historia*, Peter Szondi (quien, hasta su reciente desaparición, dirigió el seminario de literatura comparada en la Universidad libre de Berlín) describe el sentimiento que uno no puede evitar sino compartir al llegar a la sección de la *Estética* donde Hegel discute las verdaderas formas o géneros simbólicos: metamorfosis, alegoría, metáfora, imagen, parábola, etc.[2].

> El especialista en literatura que espera ser instruido por la estética de Hegel ha tenido que contestarse con conceptos filosóficos, representaciones mitológicas y arquitectura arcaica. Espera, al fin y al cabo, encontrar lo que ha estado buscando —pero le espera una gran decepción *[es wartet eine große Enttäuschung auf ihn]*. Hay que decir, sin más ni más, que ésta es una de las secciones menos inspiradas de toda la obra [pág. 390].

---

[2] Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974; todas las referencias que vienen a continuación se incluyen en el texto; la traducción es mía.

> Desde el punto de vista de la poética contemporánea, que ciertamente tiende más y más a ver la imagen y la metáfora como el rasgo esencial, incluso como la esencia, de la poética, las consideraciones de Hegel [sobre la metáfora y la figuración] deben parecer verdaderamente superficiales *[recht äußerlich]*... Hegel no consigue una comprensión adecuada de la metáfora y el símil... [pág. 395].
>
> Cuando Proust compara la luna que ya es visible a la luz del día a una actriz que ha entrado en el teatro mucho antes de hacer su *entrée* en la escena y que, todavía no maquillada o vestida, simplemente mira a sus compañeros actores, podríamos muy bien preguntar si es legítimo, en un caso como éste, distinguir entre lo abstracto y lo concreto, entre el significado y la imagen. El significado secreto de tales comparaciones debe ser buscado en el descubrimiento de las analogías, de las correspondencias —las verdaderas *correspondances* que Baudelaire celebraba en su famoso poema. Para la perspectiva poética, ellas aparecen como garantía de la unidad del mundo... Se puede, ciertamente, no reprochar a Hegel su falta de habilidad para advertir tales correspondencias (aunque no sólo aparezcan en la poesía moderna), pero no se puede negar que la causa de su fracaso es su inadecuada concepción de la esencia del lenguaje [pág. 396].
>
> Desde este punto de vista, podemos empezar a ver las limitaciones de la estética de Hegel [pág. 390].

Hegel es, pues, un teórico del símbolo que fracasa a la hora de responder al lenguaje simbólico. Esto no nos permite rechazar su estética completamente, pues por lo menos se encontraba en el camino correcto, pero sí nos permite decir que ya no lo necesitamos, puesto que hemos viajado mucho más allá de ese camino. Y desde luego es verdad que la teoría de lo simbólico de Hegel parece poco entusiasta comparada con la de contemporáneos como Georg Friedrich Creuzer (a quien menciona de forma crítica), Friedrich Schelling (a quien no menciona en absoluto en ese contexto) o Friedrich Schlegel (para el que no tiene nunca ni una sola palabra). ¿Podría ser que Hegel esté diciendo sobre el símbolo y el lenguaje algo más complejo de lo que reconocemos en él como muy familiar para nosotros, pero que esa parte de lo que tiene que decir es algo que no podemos o no queremos oír porque pone en entredicho lo que damos por sentado, el inexpugna-

ble *valor* de lo estético? La respuesta a esta pregunta nos conduce a una ruta tortuosa, primero fuera de la *Estética* y, después, devueltos a ella, una ruta de la que sólo tendré el tiempo de señalar algunas estaciones en un itinerario que, me temo, no es totalmente fácil de recorrer.

La declaración de Hegel según la que el arte pertenece sin reservas al orden de lo simbólico se expresa en el contexto de una distinción entre el símbolo y el signo que no parece tener aplicación en el ámbito del arte. Algo muy importante gira alrededor de esta distinción que reaparece, aunque no muy conspicuamente, a lo largo del corpus hegeliano, más explícitamente en un parágrafo de la temprana *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de 1817 (la *Estética* es de 1830). Ello tiene lugar en una sección en la que Hegel focaliza la distinción entre las facultades del intelecto, más específicamente, en la distinción entre percepción, imaginación (o representación) y pensamiento *(Anschauung, Vorstellung y Denken);* La discusión sobre el lenguaje es una subsección de la discusión sobre la representación. Aquí Hegel ofrece una caracterización del signo que enfatiza la arbitrariedad de la relación entre el componente sensible, envuelto necesariamente en toda significación, y el significado intencional. La bandera roja, blanca y verde de Italia no tiene una verdadera relación con el color del país que, visto desde el aire, es predominantemente ocre en cuanto al color. Se supone que sólo los niños muy ingenuos son lo bastante listos como para quedarse asombrados de que Italia no tenga verdaderamente el mismo color uniforme que tiene en sus atlas. El anverso simétrico de esta observación es la de Roland Barthes reflexionando sobre la naturalización del significante en su análisis del anuncio de espaguetis en el que la pasta blanca, los tomates rojos y los pimientos verdes deben su irresistible efectividad a que producen, al menos en los no italianos, la ilusión de devorar, de interiorizar la esencia propia de la *italianité* —y de modo barato. Como tal, en su arbitrariedad, el signo, dice Hegel

> difiere del símbolo, una percepción cuya propia determinación [o significado] corresponde más o menos, esencial y conceptualmente, al contenido que expresa como símbolo, mientras que, en el caso del signo, el contenido propio de la percepción [el rojo, el blanco y el verde de la bandera] y el contenido del que es signo [Italia] no tienen nada que ver el uno con el otro *[Enc.* III, par. 458, pág. 270].

No hay nada inusual en esta caracterización del signo, puesto que el acento en su arbitrariedad tiene un sinnúmero de antecedentes mucho antes de Ferdinand de Saussure. Menos comunes son los juicios de valor que Hegel deriva de su análisis. Aunque no sería correcto decir que Hegel da más valor al signo que al símbolo, lo contrario sería menos verdad aún. "Das Zeichen", dice Hegel, "muß für etwas Großes erklärt werden [el signo debe ser proclamado como algo grande]." ¿Qué hay de tan "grande" en el signo? En la medida en que el signo es completamente independiente de las propiedades objetivas, naturales de la entidad hacia la que señala y postula en su lugar propiedades por medio de sus propios poderes, el signo ilustra la capacidad del intelecto para "usar" el mundo percibido para sus propios propósitos, para borrar *(tilgen)* sus propiedades y para poner otras en su lugar. Esta actividad del intelecto es a la vez una libertad, por su arbitrariedad, y una coerción, porque ejerce una violencia, por así decirlo, sobre el mundo. El signo no dice *realmente* lo que quiere decir o, por abandonar la engañosa metáfora antropomórfica del signo *que habla* dotado de una voz, la predicación implicada en un signo es siempre citacional. Cuando digo "la bandera roja, blanca y verde es italiana", esta frase predicativa es siempre lo que en terminología escolástica se denomina *actus signatus:* éste presupone un sujeto implícito (o yo) que enmarca la afirmación y la convierte en una cita: Yo digo (o declaro o proclamo) que la bandera roja, blanca y verde es italiana —una especificación que no debe tener lugar cuando en una conversación corriente digo "La ciudad de Roma y los Apeninos son italianos". El signo es tan "grande", tan crucialmente importante, porque toca la cuestión de la relación entre el sujeto y el predicado en cualquier frase declarativa. Desde la cuestión del signo somos llevados, por la lógica misma del pasaje, a la cuestión del sujeto —un tópico sobre el que Hegel tiene mucho que decir, de modo quizá especialmente más notable en la sección más temprana de la *Enciclopedia.*

El parágrafo 20 de la *Enciclopedia* tiene que ver con la definición del pensamiento o con las condiciones necesarias de una ciencia de la lógica. Afirma la equivalencia, establecida por Hegel, del cogito cartesiano mediante el establecimiento del vínculo entre los predicados generales del pensamiento y el sujeto pensante. Para comprender el pensamiento, para pensar sobre el pensamiento, el pensamiento tiene que ser representado, y esta repre-

sentación puede ser únicamente la de un sujeto pensante: "La expresión simple del sujeto existente como sujeto pensante es el yo", dice Hegel en un pasaje rico en resonancias fichteanas. Pero esta relativamente sencilla y tradicional, cartesiana, si se quiere, o de cualquier manera, especular concepción del sujeto, lleva a su vez a unas complicaciones menos predecibles. El sujeto pensante tiene que ser radicalmente distinguido del sujeto percibiente, de una manera que recuerda (o anticipa) la distinción que acabamos de encontrar en la diferenciación entre signo y símbolo. Del mismo modo que el signo rehúsa estar al servicio de las percepciones sensibles y las utiliza en cambio para sus propios propósitos, el pensamiento, a diferencia de la percepción, se apropia del mundo y lo "sujeta" literalmente a sus propios poderes. Más específicamente: el pensamiento subsume la singularidad y la individualización del mundo percibido bajo los principios ordenadores que reclaman la generalidad. El agente de esta apropiación es el lenguaje. "Dado que el lenguaje," dice Hegel, "es la labor del pensamiento, no podemos decir nada en el lenguaje que no sea general"— una declaración de la que Kierkegaard sacará partido, de modo irónico, en *Temor y temblor*. De esta forma, el signo, aleatorio y singular en esta primera posición, se convierte en símbolo del mismo modo que el yo, tan *singular* en su independencia respecto a todo lo que no sea él mismo, se convierte, en el pensamiento general de la lógica, en el más inclusivo, plural, general e impersonal de los sujetos.

Como tal es también el más desinteresado y auto-borrador de los sujetos. Ciertamente, puesto que la validez del pensamiento reside en su generalidad, no podemos estar interesados, respecto al pensamiento, en las opiniones privadas, singulares del pensador, sino que esperaremos de él un tipo más humilde de autoolvido filosófico. "Cuando Aristóteles", dice Hegel, "pide [al filósofo] que cumpla con la dignidad de su vocación, esta dignidad consiste en su habilidad para descartar las opiniones particulares... y para dejar que las cosas sean lo que son en su propio derecho" *(Enc.,* I, par. 23, pág. 80). Cuando los filósofos dan simplemente su opinión, no están siendo filosóficos. "Dado que el lenguaje expresa solamente lo que es general, no puedo decir únicamente lo que es mi opinión *[so kann ich nicht sagen was ich nur meine]."* La versión alemana es aquí indispensable puesto que la palabra inglesa "opinion" [o la española "opinión", *N. del T.],* como en opinión pública *(öffentliche Meinung),* no tiene la conno-

tación de "significado" que está presente, en cierto grado, en el verbo alemán *meinen*. En Hegel, la asimilación de "significado" a "mí" (o yo) está edificada sobre el sistema, porque la generalidad del pensamiento es también la apropiación, el hacer mío del mundo por el Yo. En consecuencia, es no sólo legítimo sino necesario oír, en la palabra alemana *meinen* (como en la frase "Ich kann nicht sagen was ich nur meine") una connotación del *meinen* como "hacer mío", una verbalización del pronombre posesivo *mein*. Pero esto convierte el pronunciamiento inocuo sobre el filósofo que tiene que ir, en humilde auto-borramiento, más allá de su opinión privada, en una frase en efecto muy extraña: "Ich kann nicht sagen was ich (nur) meine" quiere decir, entonces, "no puedo decir lo que hago mío" o, dado que pensar es hacer mío, "no puedo decir lo que pienso", y, puesto que pensar es algo totalmente contenido en y definido por el yo, puesto que el *ego cogito* se define a sí mismo como simple ego, lo que la frase verdaderamente dice es "Yo no puedo decir yo" —una proposición perturbadora en los propios términos de Hegel dado que la verdadera posibilidad del pensamiento depende de la posibilidad de decir "yo".

Por miedo a que este itinerario, por medio del significante *meinen,* parezca demasiado arbitrario para ser tomado en serio, la continuación del pasaje hace explícito lo que uno puede ya decidir oír en la frase original. Hegel sigue adelante con el fin de discutir la dificultad lógica inherente a la función deíctica o demostrativa del lenguaje, con la paradoja de que las designaciones más particulares como "ahora", "aquí", o "éste" son también los agentes más poderosos de generalización, los pilares de este monumento de generalidad que es el lenguaje —una paradoja inherente quizá en la palabra griega *deiktik-os,* que significa "señalar", así como "probar" (como en la palabra francesa *démontrer).* Si esto es así para los adverbios o los pronombres de tiempo y lugar, es todavía más radical para el más personal de los pronombres personales, la palabra "yo" misma. "Todos los otros humanos tienen en común conmigo ser yo, igual que todos *mis* sentimientos, representaciones, etc., tienen en común entre sí el ser característicamente *míos."* La palabra "yo" es la más específicamente deíctica, auto-señaladora de las palabras, aunque es también "la generalidad más totalmente abstracta". Hegel puede, en consecuencia, escribir la siguiente frase bastante sorprendente: "Cuando digo yo, *quiero decir* yo mismo como *este* yo, con la exclusión de todos

los otros; pero lo que digo, yo, es precisamente alguien; cualquier yo, como lo que excluye de sí mismo todos los otros *[ebenso, wee ich sage: 'Ich', meine ich mich als diesen alle anderen Ausschließenden; aber was ich sage, Ich, ist eben jeder]" (Enc.,* I, par. 20, pág. 74). En esta frase, la alteridad del *jeder* no designa de ninguna manera un sujeto especular, la imagen espejo del yo, sino precisamente eso que no tiene ninguna cosa en común conmigo mismo; esto debería ser traducido, en francés, no como *autrui,* tampoco como *chacun,* sino como *n'importe qui* o incluso *n'importe quoi.* La contradicción entre *sagen* y *meinen,* entre "decir" y "querer decir", entre *dire* y *vouloir dire,* es una explicitación de la frase previa "Ich kann nicht sagen was ich (nur) meine", y una confirmación de que tiene que ser leída, junto con su significado habitual, en el sentido de "yo no puedo decir yo".

Así pues, en el comienzo mismo de todo el sistema, en la consideración preliminar de la ciencia de la lógica, un obstáculo ineludible amenaza toda la construcción que sigue. El yo filosófico no es sólo auto-borrador, como pedía Aristóteles, en el sentido de ser humilde y poco llamativo, es también auto-borrador en el sentido mucho más radical de que la posición del yo, que es la condición del pensamiento, implica su erradicación, no al modo de Fichte como posición simétrica de su negación, sino como la ruina, la tachadura de cualquier relación, lógica o de otro tipo, que pudiera ser concebida entre lo que es el yo y lo que éste dice que es. La verdadera empresa del pensamiento parece estar paralizada desde el principio. Ésta puede ponerse en marcha únicamente si el conocimiento que la vuelve imposible, el conocimiento de que la posición lingüística del yo es sólo posible si el yo olvida lo que es (es decir, yo), si este conocimiento es él mismo olvidado.

La manera en que este pasaje que estamos leyendo *(Enc.,* I, par. 20) olvida su propia afirmación es mediante la descripción del predicamento que dicho pasaje afirma, lo cual es una dificultad lógica carente de toda dimensión fenoménica o experiencial, como si fuera un acontecimiento en el tiempo, una narración o una historia. En el inicio del parágrafo, después de haber declarado apodícticamente que el acto del pensamiento predica la generalidad, Hegel añade, a modo de precaución, que estas declaraciones no pueden, en este punto, ser probadas. No obstante, no deberíamos considerarlas, dice, como sus propias opiniones *(meine Meinungen),* sino que deberíamos entenderlas

como hechos. Podemos verificar esos hechos a través de la experiencia de nuestro propio pensamiento, comprobándolos, tratándolos fuera de nosotros mismos. Pero esta experiencia sólo es accesible a aquellos "que han adquirido un cierto poder de atención y abstracción", es decir, aquellos que son capaces de pensar. La prueba del pensamiento es sólo posible cuando postulamos que lo que tiene que ser probado (es decir, que el pensamiento es posible) es, en efecto, el caso. La figura de esta circularidad es el tiempo. El pensamiento es proléptico: proyecta la hipótesis de su posibilidad en un futuro, en la expectación hiperbólica de que el proceso que hace posible el pensamiento eventualmente se alcanzará con esta proyección. El yo hiperbólico se proyecta a sí mismo como pensamiento con la esperanza de re-conocerse a sí mismo cuando haya seguido su curso. Ésta es la razón por la que el pensamiento *(denken)* es finalmente denominado por Hegel *Erkenntnis* (que implica el reconocimiento) y es considerado como superior al conocimiento *(wissen).* Al final de la progresión gradual de su propio funcionamiento, en la medida en que va de la percepción a la representación y, finalmente, al pensamiento, el intelecto se reencontrará y se reconocerá a sí mismo. Algo muy importante está en juego en esta anagnórisis que constituye la trama y el suspense de la historia del espíritu de Hegel; pues si "la acción del intelecto como espíritu es llamada reconocimiento" en un sentido muy amplio, y si el espíritu ha invertido, por decirlo así, todas sus posibilidades en esta posibilidad futura, entonces importa mucho si habrá o si no habrá algo que tiene que ser reconocido cuando llegue el momento. "La cuestión principal para los tiempos modernos depende de esto", afirma Hegel, "es decir, si un reconocimiento genuino, es decir, el reconocimiento de la verdad, es posible" *(Enc.,* III, par. 445, pág. 242). Toda la verdad está a nuestro alrededor; para Hegel, quien a este respecto es tan empirista como Locke o Hume, la verdad es lo que sucede, pero ¿cómo podemos estar seguros de reconocer la verdad cuando tiene lugar? El espíritu tiene que reconocer, al final de su trayectoria —en este caso, al final del texto— lo que estaba postulado en el inicio. Tiene que reconocerse a sí mismo como sí mismo, es decir, como yo. Pero ¿cómo vamos a reconocer lo que será necesariamente borrado y olvidado, dado que el "yo" es, por definición, lo que nunca puedo decir?

Se comprende la necesidad que tiene el espíritu de protegerse a sí mismo del auto-borramiento, de oponerle una resistencia

con todas las fuerzas del intelecto. Esta resistencia adopta una multitud de formas, entre las que lo estético no es la menos eficaz, pues no es difícil ver que el problema puede ser replanteado según la distinción entre signo y símbolo. Tal y como vimos, el yo, en su libertad para la determinación sensible, es similar en el origen al signo. Dado que, sin embargo, se afirma a sí mismo como lo que no es, representa como determinada una relación con el mundo que es, en efecto, arbitraria, es decir, se afirma a sí mismo como símbolo. En la medida en que el yo se señala a sí mismo, es un signo, pero en la medida en que no habla sino de sí mismo, es un símbolo. No obstante, la relación entre signo y símbolo es la de una mutua obliteración; de ahí la tendencia a confundir y a olvidar la distinción entre ellos. La tentación es tan fuerte que el propio Hegel, que es consciente de la necesidad de esta distinción con toda la claridad posible, no puede resistirla y recae en la confusión que ha denunciado, ofreciendo una teoría del arte como símbolo que, excepto por ser de algún modo poco entusiasta, es bastante tradicional. Pero esto no previene al símbolo de ser, en los propios términos de Hegel, un constructo ideológico y no teórico, una defensa contra la necesidad lógica inherente a un descubrimiento teórico.

Esta ideología del símbolo nos resulta muy familiar en los lugares comunes de nuestro propio discurso histórico sobre la literatura. Domina, por ejemplo, la discusión del romanticismo en su relación con sus antecedentes neoclásicos, así como con su herencia en la modernidad. Determina las polaridades que forman los juicios de valor implicados en estas discusiones, oposiciones familiares como por ejemplo la que se da entre la naturaleza y el arte, lo orgánico y lo mecánico, lo pastoral y lo épico, el símbolo y la alegoría. Estas categorías son susceptibles de un refinamiento infinito, y su interacción puede experimentar un sinnúmero de combinaciones, transformaciones, negaciones y expansiones. La metáfora dominante que organiza todo este sistema es la de la interiorización, la comprensión de la belleza estética como una manifestación externa de un contenido ideal que es, él mismo, una experiencia interiorizada, la emoción recuperada de una percepción pasada. La manifestación sensible *(sinnliches Scheinen)* del arte y la literatura es el exterior de un contenido interior que es en sí mismo un acontecimiento exterior o entidad que ha sido interiorizado. La dialéctica de la interiorización constituye un modelo retórico bastante poderoso para superar las diferencias

nacionales, y otras empíricas, entre las diferentes tradiciones europeas. Intentos, por ejemplo, de mediar entre Hegel y los románticos ingleses como los de Wordsworth, Coleridge y Keats giran a menudo alrededor del topoi distintivo de la interiorización: versiones secularizadas de la Caída y Redención del hombre como *proceso* de conciencia, por ejemplo, o el subjetivismo asociado, por lo menos desde Kant, a la problemática de lo sublime. En todos estos ejemplos, Hegel puede ser invocado como el doble filosófico de lo que sucede con gran delicadeza en la invención figurativa de los poetas, pues Hegel es, en efecto, desde la relativamente temprana *Fenomenología* a la tardía *Estética*, de forma destacada, el teórico de la interiorización, de la *Erinnerung* como base de la estética, así como de la conciencia histórica. *Erinnerung*, el recuerdo como reunión y preservación interna de la experiencia, reúne la historia y la belleza en la coherencia del sistema. Ella es también una parte integral de la ideología del símbolo que Hegel abraza y arruina. La cuestión sigue siendo, sin embargo, si la manifestación externa de la idea, cuando tiene lugar en el desarrollo secuencial del pensamiento de Hegel, tiene lugar en efecto al modo del recuerdo, como una dialéctica del interior y exterior susceptible de ser comprendida y articulada. ¿En qué lugar del sistema hegeliano se puede decir que el intelecto, el espíritu, o la idea deja una huella material en el mundo, y cómo tiene lugar esta apariencia sensible?

La respuesta se insinúa en la misma sección (par. 458, página 271) cerca del final de la *Enciclopedia*, en una discusión sobre la estructura del signo con la que empezamos. Habiendo afirmado la necesidad de distinguir entre el signo y el símbolo, y habiendo aludido a la tendencia universal a confundir el uno con el otro, Hegel hace referencia a continuación a la facultad de la mente que él denomina *Gedächtnis* y que "en el discurso habitual [como opuesto al filosófico] es confundido a menudo con recuerdo *[Erinnerung]*, así como con representación e imaginación" —de igual manera que el signo y el símbolo se emplean a menudo intercambiados en modos como el habla común, el comentario literario o la crítica literaria. *Gedächtnis* quiere decir, por supuesto, memoria en el sentido en que uno dice de alguien que tiene una buena memoria, pero no que tiene un buen recuerdo. Uno dice, en alemán, "er hat ein gutes Gedächtnis", y no, en el mismo sentido, "eine gute Erinnerung". La *mémoire* francesa, como en el título de Henri Bergson *Matière et mémoire*, es más

ambivalente, si bien se da una distinción similar entre *mémoire* y *souvenir*; *un bon souvenir* no es lo mismo que une *bonne mémoire.* (Proust batalla con esta distinción en su intento de distinguir entre *mémoire volontaire* —que es como *Gedächtnis*— y *mémoire involontaire,* que es más bien como *Erinnerung.)* La sorpresa, en Hegel, es que la progresión desde la percepción al pensamiento depende crucialmente de la facultad mental de la memorización. Es la *Gedächtnis,* como subespecie de la representación, la que lleva a cabo la transición a la más alta capacidad del intelecto pensante: el eco de *denken* preservado en la palabra *Gedächtnis* sugiere la cercana proximidad del pensamiento a la capacidad de recuerdo a través de la memorización. Para comprender el pensamiento, debemos comprender antes la memoria, aunque, dice Hegel, "comprender el lugar y el sentido de la memoria en el estudio sistemático del intelecto y su conexión orgánica con el pensamiento es uno de los puntos de estudio de la mente más difíciles y más fácilmente ignorados" *(Enc.,* III, par. 464, pág. 283). La memorización tiene que ser radicalmente distinguida del recuerdo y de la imaginación. Está completamente vacía de imágenes *(bildlos),* y Hegel habla burlonamente de los intentos pedagógicos de enseñar a los niños cómo leer y escribir asociando dibujos con palabras específicas. Sin embargo, no está completamente vacía de materialidad. Podemos aprender de memoria únicamente cuando olvidamos todo el significado y las palabras son leídas como si fueran una simple lista de nombres. "Es bien sabido", dice Hegel, "que nos sabemos un texto de memoria [o de forma mecánica] sólo cuando ya no asociamos las palabras con ningún significado; recitando lo que se sabe de memoria uno abandona necesariamente toda acentuación."

Estamos muy lejos, en esta sección de la *Enciclopedia* sobre la memoria, de los iconos mnemotécnicos descritos por Frances Yates en *The Art of Memory* y mucho más cerca del consejo de Agustín sobre cómo recordar y salmodiar las Escrituras. La Memoria, para Hegel, es aprender de memoria nombres o palabras consideradas como nombres, y ello no puede ser separado, en consecuencia, de la notación, de la inscripción, o del poner por escrito esos nombres. Para recordar, uno se ve forzado a poner por escrito lo que probablemente va a olvidar. La idea, en otras palabras, hace su aparición sensible, en Hegel, como inscripción material de nombres. El pensamiento depende totalmente de una facultad mental que es mecánica de cabo a rabo, tan distante

como pueda estar de los sonidos e imágenes de la imaginación o de la oscura mina del recuerdo, que se halla fuera del alcance de las palabras y del pensamiento.

La síntesis de nombre y significado que caracteriza a la memoria es un "vínculo vacío *[das leere Band]*" y, por tanto, es completamente distinto de la interpenetración y complementariedad mutuas de la forma y el contenido que caracteriza el arte simbólico *(Enc.,* III, par. 463, pág. 281). Ello no es estético en el sentido hegeliano ordinario o clásico de la palabra. No obstante, puesto que la síntesis de la memoria es la única actividad del intelecto que tiene lugar como manifestación sensible de una idea, la memoria es una verdad de la que lo estético es la traducción defensiva, ideológica y censurada. Para tener memoria uno tiene que ser capaz de olvidar el recuerdo y de alcanzar la exterioridad maquinal, el movimiento exterior, que está presente en la palabra alemana para aprender de memoria, *aus-wendig lernen.* "Es con los nombres como pensamos", dice Hegel *(Enc.,* III, par. 462, pág. 278). Los nombres, sin embargo, son los jeroglíficos, las inscripciones silenciosas en que la relación entre lo que se percibe y lo que se comprende, entre la letra escrita y el significado, es sólo exterior y superficial. "El lenguaje escrito, visible", dice Hegel, "se relaciona con la voz, con el lenguaje sonoro, sólo como signo" *(Enc.,* III, par. 459, pág. 277). En la memorización, en el pensamiento y, por extensión, en la manifestación sensible del pensamiento como "arte" de la escritura, "estamos tratando únicamente con signos *[wir haben es überhaupt nur mit Zeichen zu tun]".* La memoria borra el recuerdo (o *recollection)* del mismo modo que el yo se borra a sí mismo. La facultad que hace posible que exista el pensamiento también vuelve imposible su preservación. El arte, la *techné,* de la escritura que no puede ser separada del pensamiento y de la memoria, sólo puede preservarse en el modo figurativo del símbolo, precisamente el modo que tiene que suprimir si es que tiene que tener lugar.

No nos debe de extrañar, pues, que la *Estética* de Hegel resulte ser un texto doble y, posiblemente, ambiguo. Dedicado a la preservación y a la monumentalización del arte clásico, contiene también todos los elementos que hacen imposible desde el principio tal preservación. Razones teóricas impiden la convergencia entre los componentes aparentemente históricos y los propiamente teóricos de la obra. Esto da lugar a las enigmáticas declaraciones que han inquietado a los lectores de Hegel, como, por ejemplo, la afir-

mación de que el arte es para nosotros una cosa del pasado. Usualmente esto ha sido interpretado, criticado o, en algunos casos raros, elogiado como diagnóstico histórico refutado o corroborado por la historia. Nosotros podemos afirmar ahora que las dos declaraciones, "el arte es para nosotros una cosa del pasado" y "la belleza es la manifestación sensible de la idea", son una y la misma. En la medida en que el paradigma del arte es el pensamiento más que la percepción, el signo más que el símbolo, la escritura más que la pintura o la música, también será más la memorización que el recuerdo. Como tal, el arte pertenece, en efecto, a un pasado que, en palabras de Proust, nunca puede ser re-capturado, *retrouvé.* El arte es "del pasado" en un sentido radical, en el de que, como la memorización, deja atrás para siempre la interiorización de la experiencia. Es del pasado en la medida en que inscribe materialmente, y por ello olvida para siempre, su contenido ideal. La reconciliación de las dos tesis principales de la *Estética* se da a expensas de lo estético como categoría filosófica estable. Lo que la *Estética* denomina belleza resulta ser, también, algo muy lejano de lo que asociamos con la sugestividad de la forma simbólica.

Antes de rechazar esto como algo simple o meramente lamentable, deberíamos, quizá, retener lo que Proust tiene que decir en *El camino de Swann* sobre los símbolos, los cuales, a diferencia de las metáforas, no quieren decir lo que dicen. "Tales símbolos no son representados simbólicamente *[le symbole (n'est) pas représenté comme un symbole]* dado que el pensamiento simbolizado no es expresado sino, el símbolo, representado como real, como efectivamente impuesto y materialmente manejado *[puisque la pensée symbolisée (n'est) pas exprimée, mais (le symbole représenté) comme réel, comme effectivement subi ou matériellement manié].*" Este símbolo que no es simbólico se parece mucho a la teoría de lo estético que, en Hegel, ya no es estético, al sujeto que tiene que decir "yo" pero que no puede nunca decirlo, al signo que sólo puede sobrevivir como símbolo, a la conciencia (o subconsciencia) que tiene que llegar a ser como una máquina de memoria mecánica, una representación que es, en efecto, simplemente una inscripción o un sistema de notación. Tales signos, dice Proust, deben poseer una belleza especial, "une étrangeté saisissante", que sólo será apreciada mucho más tarde, hasta el punto de que lo estético y lo teórico se trasladan tan hacia delante que siempre son "del pasado" y no nuestros.

El pasaje en Proust del que estoy extrayendo la cita trata de las alegorías de Giotto de los Vicios y las Virtudes en los frescos de la capilla Arena en Padua. Si nos preguntamos, entonces, tal y como deberíamos, en qué lugar de la *Estética* de Hegel la teoría del signo se manifiesta a sí misma materialmente, deberíamos mirar en las secciones sobre las formas artísticas de las que dice Hegel que no son estéticas o bellas. Es el caso de un breve capítulo, al final de la sección sobre el arte simbólico, sobre la alegoría. La alegoría, en conformidad con la opinión común de la época de Hegel, que ha sido asociada, de forma no problemática, con Goethe, es rechazada por estéril y fea *(Kahl)*. Pertenece a los modos simbólicos tardíos, auto-conscientes (Hegel los denomina "comparativos") que "en vez de presentar las cosas o los significados de acuerdo con su realidad adecuada, *sólo* los presenta como imagen o parábola" y que son, por ello "géneros inferiores *[untergeordnete Gattungen]*" *(Est.,* pág. 488). Antes de admitir que el rechazo de Hegel descarte el problema, deberíamos recordar que, en un sistema verdaderamente dialéctico como el de Hegel, lo que parece ser inferior y esclavizado *(untergeordnet)* puede muy bien convertirse en señor. Comparada con la profundidad y la belleza del recuerdo, la memoria parece ser una simple herramienta, un simple esclavo del intelecto, del mismo modo que el signo parece superficial y mecánico comparado con el *aura* estética del símbolo, o del mismo modo que la prosa parece una labor a destajo junto al noble arte de la poesía —del mismo modo, podemos añadir, que los descuidados márgenes del canon hegeliano son quizá articulaciones maestras más que juicios estéticos demasiado visibles que son recordados como lugares comunes de la historia del siglo XIX.

La sección sobre la alegoría, tan aparentemente convencional y decepcionante, puede muy bien ser ejemplo de ello. La alegoría, dice Hegel, es en principio una personificación creada en beneficio de la claridad y, como tal, implica siempre un sujeto, un yo. Pero este yo, que es el sujeto de la alegoría, está extrañamente construido. Dado que tiene que estar vacío de cualquier individualidad o especificidad humana, tiene que ser tan general como pueda, tanto que pueda ser llamado "sujeto gramatical". Las alegorías son alegorías de la más característicamente lingüística (en tanto opuestas a fenoménica) de las categorías, es decir, de la gramática. Por otra parte, la alegoría fracasa totalmente en su propósito si se es incapaz de reconocer la abstracción que está

siendo alegorizada; la alegoría tiene que ser, en palabras de Hegel, *erkennbar*. Por tanto, tendrán que ser enunciados los predicados específicos del sujeto gramatical, a pesar del hecho de que esas especificaciones están destinadas a entrar en conflicto con la generalidad, con la pura gramaticalidad, del "yo": nuestra lectura del parágrafo 20 de la *Enciclopedia* amenaza la estabilidad de la sentencia predicativa "yo soy yo". Lo que la alegoría narra es, en consecuencia, según las propias palabras de Hegel, "la separación o desarticulación del sujeto del predicado *[die Trennung von subjekt und Prädikat]*". Para que el discurso sea significativo, esta separación tiene que producirse, si bien es incompatible con la necesaria generalidad de todo significado. La alegoría funciona, categórica y lógicamente, como la piedra angular defectuosa de todo el sistema.

Tendríamos que llegar a la conclusión de que la filosofía de Hegel, que, como su *Estética*, es una filosofía de la historia (y de la estética), así como una historia de la filosofía (y de la estética) —y el corpus hegeliano contiene, de hecho, textos que merecen esos dos títulos simétricos—, es, en efecto, una alegoría de la disyunción entre la filosofía y la historia, o, en nuestra preocupación más restringida, entre la literatura y la estética o, más estrechamente aún, entre la experiencia literaria y la teoría literaria. Las razones para esta disyunción, que resulta igualmente vano deplorar o alabar, no son ellas mismas históricas o recuperables a través de la historia. En la medida en que son inherentes al lenguaje, a la necesidad, que es también una imposibilidad, de conectar el sujeto con sus predicados, o el signo con sus significaciones simbólicas, la disyunción siempre se manifestará a sí misma, como sucedió en Hegel, tan pronto como la experiencia se funde en el pensamiento, o la historia en la teoría. No hay que extrañarse de que la teoría literaria tenga ese nombre desagradable, tanto más cuanto que el surgimiento del pensamiento y la teoría no es algo que nuestro propio pensamiento pueda esperar evitar o controlar.

Lo sublime en Hegel*

Del mismo modo que el lugar de la estética en el canon de las obras de Hegel y en la historia de su recepción sigue siendo difícil de interpretar, el lugar de lo sublime dentro del corpus más restringido de la *Estética* misma es igualmente problemático. El hecho de que la misma observación, con las adecuadas reservas, se aplique también a Kant agrava la dificultad. Las incertidumbres consiguientes ayudan a explicar las innumerables confusiones y conflictos poco afortunados que pueblan la escena del discurso teórico contemporáneo sobre y alrededor de la literatura. Un ejemplo notable de tal confusión es el principio de exclusión que se asume para operar entre la teoría estética y la especulación epistemológica o, en un modelo simétrico, entre la preocupación por la estética y la preocupación por temas políticos.

La confusión provoca curiosas consecuencias. El nombre de Derrida, por ejemplo —por escoger un ejemplo que es a la vez oportuno y bastante familiar—, representa un anatema para un buen número de académicos que se ocupan de la literatura, no tanto por sus declaradas opiniones políticas o posiciones, como porque ha llegado a tales posiciones a través de los intereses y las técnicas de un filósofo profesional; la misma gente que considera

---

* "Lo sublime en Hegel" se publicó en Mark Krupnick (ed.), *Displacement, Derrida and After,* Bloomington, Indiana University Press, 1983, págs. 139-153. Fue pronunciada como tercera conferencia Messenger en Cornell, el 28 de febrero de 1983. Todas las notas son de Paul de Man, ligeramente modificadas.

nefasta su influencia puede ser muy tolerante respecto a escritores o críticos que son más ostentosamente radicales en la política, pero que están al margen del vocabulario técnico del conocimiento filosófico. Por otra parte, Derrida es tratado con una enorme suspicacia, si no con una manifiesta hostilidad, por activistas políticos, marxistas o de otras orientaciones, por no otra razón que la de que el canon en el que trabaja permanece "confinado dentro de textos filosóficos y literarios" y, por lo tanto, "limitado a conceptos y al lenguaje más que a las instituciones sociales". Los reaccionarios le niegan el acceso a lo estético por ser demasiado filósofo, mientras que los que propugnan el activismo político le niegan el acceso a la política por estar demasiado preocupado por cuestiones de estética. En ambos casos, la estética funciona como un principio de exclusión: el juicio estético, o su falta, excluye al filósofo del acceso a la literatura, y el mismo juicio estético, o su exceso, lo excluye del mundo de la política. Incluso si uno no los aprueba, estos gestos simétricos constituyen un lugar común y son fáciles de entender. No obstante, la historia intelectual, dejando de lado la filosofía actual, nos cuenta una historia muy distinta.

En la historia de la estética desde Kant, ésta, lejos de ser un principio de exclusión, funciona como una articulación necesaria, aunque problemática. En Kant, la articulación de la primera *Crítica* con la segunda, de los esquemas de la razón teórica con los de la razón práctica, tiene que darse, de forma exitosa o no, a través de la estética. La teoría estética es una filosofía crítica en segundo grado, la crítica de las críticas. Ésta examina críticamente la posibilidad y las modalidades del discurso político y de la acción política, la carga ineludible de cualquier vínculo entre el discurso y la acción. El tratamiento de lo estético en Kant está ciertamente lejos de ser conclusivo, pero una cosa está clara: lo estético es hasta la médula epistemológico y político a la vez. Que algunos historiadores intelectuales, tanto americanos como europeos, hayan sido capaces de reivindicar lo contrario y asegurar que lo estético en Kant está "libre de consecuencias éticas y cognitivas", es su problema, no el de Kant.

En relación con la misma cuestión, Hegel es más explícito incluso. El vínculo entre política, arte y filosofía, por medio de una filosofía del arte o estética, se edifica en su sistema no en el sentido no-reflexivo de que la estética se preocupe por lo político como tema central, sino en el sentido mucho más pleno de que,

aquí de nuevo, la trayectoria desde la realidad política a la intelectual, el paso, según la terminología de Hegel, desde el espíritu objetivo al espíritu absoluto, pasa necesariamente a través del arte y de la estética como reflexión crítica sobre el arte. En la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas,* Hegel sitúa el arte en este punto crucial, entre el nivel más avanzado del pensamiento político, en tanto intento de concebir el estado como un acto histórico, y el pensamiento filosófico. Cómo debemos entender esto no es, ciertamente, una cuestión baladí, ni en ella misma ni en la historia de la recepción de Hegel tal y como ha llegado hasta nosotros, y tal y como Hegel es leído hoy; ello depende de la lectura del propio tratamiento de la estética por parte de Hegel en la tardía *Lecciones sobre estética.* Pero una cosa podemos asegurar desde el principio: por medio de la estructura del sistema hegeliano, la consideración de la estética sólo adquiere sentido en el contexto de la más amplia cuestión de la relación entre el orden de lo político y el de la filosofía. Esto implicaría que, puesto que en Hegel lo estético pertenece a un estadio del pensamiento especulativo más avanzado que el de la reflexión política, el pensamiento político verdaderamente productivo es accesible sólo a través de la teoría crítica estética. Lo que esta aseveración significa, en última instancia, en términos de Hegel o en los de cualquier otro, es que el saber político pertenece a lo que comúnmente llamamos esteticismo. Lo que esto puede significar, para volver a nuestro ejemplo inicial, es que alguien como Derrida es políticamente efectivo a causa de, y no a pesar de, su concentración en los textos literarios. Esto se vería corroborado por el hecho histórico de que algunas de las más incisivas contribuciones al pensamiento político y a la acción política han venido de pensadores "estéticos". El mismo Marx, cuya obra *La ideología alemana* es un modelo de procedimiento crítico de acuerdo con la tercera *Crítica* de Kant, es un ejemplo de ello —como lo son, más cercanos a nuestros días, los trabajos de Walter Benjamin, Lukács, Althusser y Adorno. Pero hay que tener en cuenta que la obra de los llamados "pensadores estéticos" se parece poco a lo que la historia literaria de los siglos XIX y XX identifica como esteticismo, ya que la obra de estos pensadores impide, por ejemplo, toda valorización de las categorías estéticas a expensas del rigor intelectual o de la acción política, o toda reivindicación de la autonomía de la experiencia estética como totalidad auto-clausurada, auto-reflexiva.

Estas observaciones preliminares conducen a la tarea de in-

terpretar las *Lecciones sobre estética.* A pesar de la considerable cantidad de talento filosófico y crítico que ha sido movilizado en esa dirección, esta tarea ha demostrado ser muy dificultosa. En ningún caso ha sido posible conseguir una lectura consistente, de forma especial cuando, como es el caso de Heidegger y de Adorno, la lectura de la *Estética* ha llegado a formar parte de una lectura crítica general del mismo Hegel a través de conceptos claves como el de *Aufhebung* o el de dialéctica misma. En una primera aproximación, la *Estética* se presenta como el más ortodoxo y dogmático de los últimos escritos, en un momento en el que la exposición magistral del sistema parece haber alcanzado un estadio de didactismo anodinamente mecánico. Así, o bien se reduce la *Estética,* tal y como hace Heidegger, al saber gnómico de sus pronunciamientos más enigmáticos —el fin del arte, la aparición sensible de la idea— y se la trata como la esfinge muda que cierra cualquier conversación, o bien, como Adorno y algunos de sus seguidores, se la considera como el talón de Aquiles de todo un sistema, en el sentido específico de que la *Estética* sería el lugar donde la inadecuación de la teoría del lenguaje de Hegel se pondría de manifiesto. Esta dispersión, en la totalidad de unas obras completas, de una concepción implícita del lenguaje que nunca es formulada pesa mucho en las iniciativas y en los textos y pasajes privilegiados en los que dicha teoría, por venir lo más cerca posible a lo que estamos afirmando, revelaría finalmente sus defectos. Peter Szondi, un historiador de la literatura muy cercano a Adorno, sitúa dicho lugar en la *Estética*, en la discusión de Hegel sobre la alegoría y la metáfora: "La caracterización [hegeliana], a menudo despectiva, de los recursos poéticos [la alegoría y la metáfora] nos permite entender por qué quedan más allá de su comprensión. Al preguntarnos por estas razones, los límites de la *Estética* de Hegel se ponen de manifiesto... La culpa la tiene su inadecuada concepción de la naturaleza del lenguaje"[1]. La importancia de la *Estética* como posible punto de entrada en una crítica de la dialéctica queda claramente revelada en esta cita, puesto que si la inadecuación de la *Estética* se debe a la inadecuación de su teoría del lenguaje, entonces ello está destinado a contaminar la lógica, la fenomenología del conocimiento, y finalmente todos los

[1] Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, págs. 390, 396; la traducción es mía.

núcleos esenciales del sistema. El considerable mérito de este acercamiento consiste en haber dirigido la atención a lo que son, en efecto, los temas e incluso los pasajes determinantes implicados en la interpretación de la *Estética.*

Así, una lectura sensible a la terminología lingüística y a la problemática del lenguaje, puede muy bien tener la esperanza de desplazar las ideas comunes, oraculares o dogmáticas, a través de las que la interpretación de la *Estética* ha sido llevada a un callejón sin salida. Permite extender el corpus textual desde la *Estética* a consideraciones sobre el lenguaje que aparecen en otros lugares de las obras de Hegel, en la *Enciclopedia,* en la *Ciencia de la lógica* o en la *Fenomenología del espíritu.* Permite, asimismo, establecer un vínculo entre la teoría del lenguaje, del sujeto y de la percepción sensorial. Por último, podría clarificar la relación del arte y la literatura con la dimensión del pasado que es un componente necesario de cualquier discurso en el que aparezca implicada la historia. Si el arte, la manifestación sensible o (mucho mejor) fenoménica de la idea, pertenece para nosotros, según afirma la *Estética,* al pasado, entonces este pasado debe ser una función de su fenomenalidad, de su modo de aparecer. ¿Dónde y cómo aparece, entonces, la idea en el sistema de los escritos de Hegel como totalidad, y por qué este momento específicamente estético pertenece de forma necesaria al pasado?

La *Estética* parece proporcionar sólo respuestas banales y empíricas a estas cuestiones. Después de Winckelmann y Schiller historiza el problema en la genealogía, ideológicamente recargada, de lo moderno como derivado de lo clásico, del pasado helénico, creando de esa manera la ilusión de una concreción fuera de lugar que es, en gran parte, responsable de la pobre historiografía desde principios del siglo XIX hasta el presente. Estas falacias históricas corren paralelas a un concepto del lenguaje en el que la distinción verdaderamente importante entre los aspectos simbólicos y semióticos del lenguaje queda erosionada. Dado que esto tiene lugar de forma especial en la *Estética,* se ve la necesidad de acudir más allá de esta obra, a otros textos de Hegel en los que la discusión del mismo tópico está menos empañada por la ideología romántica.

Esto ofrece la posibilidad de una respuesta más precisa a la cuestión sobre la aparición de la idea. De forma muy evidente en la *Enciclopedia,* aunque también en la *Lógica,* la idea hace su aparición en el escenario mental de la inteligencia humana en el preci-

so momento en que nuestra conciencia del mundo, cuyas facultades como la percepción o la imaginación ha interiorizado a través de la recolección *(Erinnerung),* deja de experimentarse y sólo es accesible a la memorización *(Gedächtnis).* En ese momento, y no en otro, puede decirse que la idea abandona la huella material, accesible a los sentidos, del mundo. Podemos percibir lo más fugaz e imaginar con detalle las cosas más salvajes que ocurren sobre la superficie del mundo, pero desde el momento en que memorizamos no podemos hacerlo sin tal huella, trátese de un nudo en nuestro pañuelo, de una lista de la compra, de una tabla de multiplicar, de una canción salmodiada o de un simple canto, o de cualquier otro memorándum. Una vez ha tenido lugar tal notación, la metáfora exterior-interior de la experiencia y de la significación puede ser olvidada, lo cual representa la condición necesaria (si no suficiente) del comienzo del pensamiento *(Denken).* En Hegel, el momento estético tiene lugar como olvido consciente de una conciencia a través de un sistema materialmente actualizado de notación o inscripción.

Esta conclusión deriva de una sección de la *Enciclopedia* titulada "Psicología" que sigue a la sección titulada "Conciencia". Nada semejante parece haberse afirmado en las tesis o argumentos públicos de la *Estética.* Asumamos que el último, el profesoral Hegel estuviera tan ocupado pensando que "olvidara" su primer yo más especulativo —una suposición que halaga la fuente de nuestra forma de sustento más allá de sus vacíos—. Tales inconsistencias son improbables en un filósofo sistemático; éstos tienden a memorizar a fondo sus propios escritos. Es mucho más probable la asunción de que se encuentran en la *Estética* afirmaciones semejantes o equivalentes, pero que por distintos motivos los pasajes en los que aparecen han sido soslayados, comprendidos de forma errónea o censurados. En efecto, si la teoría de la memorización de Hegel tuviera algún mérito, la presión de su poder se haría sentir en la *Estética,* de una forma oblicua o travestida. El capítulo 2 de la sección sobre el arte simbólico titulado "Die Symbolik der Erhanbenheit" (Lo simbólico de lo sublime)[2], un capítulo que precede inmediatamente a la sección sobre las

[2] G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I,* vol. 13, *Werke,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, págs. 466-546. A partir de hora todas las referencias a esta obra aparecerán citadas en el texto.

formas artísticas comparativas, señalada por Peter Szondi como el punto débil de las sensibilidades estéticas de Hegel, es uno de los lugares de la *Estética* en el que aparece.

La primera señal de ello se encuentra en el tratamiento, más bien lamentable, que hace Hegel de Kant en los inicios del capítulo. Se nos dice que el tratamiento que hace Kant de lo sublime es pesado aunque de algún interés todavía —y las razones dadas para explicar este interés son completamente convincentes. Pero al poner tanto énfasis en la particularidad de los afectos en los que correctamente elige situarlo, Kant ha trivializado lo sublime. Queda abierta la cuestión de si Hegel le hace justicia aquí al concepto kantiano de afecto *(Gemüt),* pero se puede suponer las razones de su impaciencia para con el interés de Kant en el afecto y en el estado de ánimo, puesto que si la estética, en Hegel, es, en efecto, equivalente, de una forma u otra, a la memorización, entonces debe preocuparse bastante poco de las emociones particulares, y cualquier sentimentalización debe ser vigilada desde el principio.

Más revelador, quizá, aunque simplemente formal todavía, es el lugar que Hegel asigna a la dialéctica en el continuum dialéctico de las distintas formas del arte. "Encontramos lo sublime en primer lugar y en su forma original principalmente en el estado espiritual hebreo y en los textos sagrados de los judíos" (página 480). La asociación de lo sublime con la poesía del Antiguo Testamento es un lugar común, especialmente en la Alemania posterior a Herder, pero las razones de Hegel son interesantes. La poesía hebraica es sublime porque es iconoclasta; rechaza el arte plástico y de representación arquitectónica, trátese de un templo o de una estatua. "Dado que es imposible concebir una imagen de lo divino que sea en cierta medida adecuada, no hay lugar para las artes plásticas en el sublime arte sagrado de los judíos. Sólo la poesía de una representación que se manifiesta a sí misma por medio de la *palabra* es aceptable" (pág. 480; el énfasis es mío). En su separación explícita de todo aquello que pueda ser percibido o imaginado, la palabra aparece, en efecto, aquí como la inscripción que, de acuerdo con la *Enciclopedia,* es la primera y la única manifestación fenomenal de la idea. Los monumentos y las estatuas de piedra y metal son sólo pre-estéticos. Son apariencias sensibles, de acuerdo, pero no, o todavía no, apariencias *de la idea.* La idea aparece sólo como inscripción escrita. Sólo la palabra escrita puede ser sublime, hasta el punto de que la pala-

bra escrita no es ni representativa, como una percepción, ni imaginativa, como un fantasma.

La sección sobre lo sublime confirma esta afirmación formal y desarrolla algunas de sus implicaciones y consecuencias. En el proceso, pronto se pone de manifiesto que lo sublime en Hegel difiere considerablemente del sublime post-longiniano característico de sus predecesores, como por ejemplo, y por tomar prestada una lista sugestiva del útil capítulo sobre lo sublime en el libro de Meyer Abrams *The Mirror and the Lamp,* John Dennis, Bishop Lowth y Herder[3], una tradición que ha sobrevivido en la interpretación americana del Romanticismo, concretamente en Wimssat, Abrams, Bloom, Hartman y Weiskel. Esta tradición fue finalmente ironizada, aunque no necesariamente exorcizada, en el notable ensayo de Neil Hertz "Lecture de Longin"[4]—el cual permanece convenientemente oculto en relación con esa tradición y aparece, de entre todos los lugares posibles, en París, donde nadie puede apreciar lo que está en juego en esta densa novela familiar. La más conspicua, aunque no la más decisiva, de estas diferencias reside en la desaparición de las oposiciones familiares entre poesía y prosa, o entre lo sublime y lo bello. Lo sublime para Hegel *es* lo absolutamente bello. Sin embargo, nada suena menos sublime, en el uso corriente del término, que lo sublime en Hegel. Que esto marca una abierta ruptura con el modelo lingüístico del símbolo que impregna todas las secciones de la *Estética,* es algo manifiesto desde el principio. Ya en la parte introductoria sobre Kant se dice que en lo sublime "el carácter *simbólico* real" de la obra de arte desaparece (pág. 468). Lo que esto implica, sin embargo, se aclara únicamente cuando se desarrolla la lógica interna del pasaje.

El momento que Hegel denomina sublime es el momento de una separación radical y definitiva entre el orden del discurso y el orden de lo sagrado. La necesidad de aislar dicho momento se le impone por el concepto de lenguaje como símbolo con el que la *Estética* está firmemente comprometida —y sin el que, en efecto, un tópico como lo estético no podría surgir. La fenomenalidad

---

[3] M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp,* Nueva York, Oxford University Press, 1953, págs. 72-78.

[4] Neil Hertz, "Lecture de Longin", *Poétique* 15 (1973), págs. 292-306. Una traducción inglesa del ensayo de Hertz fue publicado en el número de marzo de 1983 de *Critical Inquiry.* [Reimpreso en Neil Hertz, *The End of the Line,* Nueva York, Columbia University Press, 1985.]

del signo lingüístico puede ser alineada, en virtud de una variedad infinita de dispositivos o giros, junto con la fenomenalidad, en tanto conocimiento (sentido) o experiencia sensorial, del significado hacia el que está dirigido. Es la fenomenalización del signo la que constituye la significación, al margen de que ello suceda por medios convencionales o naturales. Aquí, el término fenomenalidad implica nada más y nada menos que el proceso de significación, en y por sí mismo, puede ser conocido, del mismo modo que las leyes de la naturaleza y las de la convención pueden ser convertidas en accesibles a alguna forma de conocimiento.

La constricción a abandonar este planteamiento surge, en Hegel, del proceso clásico, y en este caso crítico, kantiano de discriminar modos de conocimiento y de separar el conocimiento del mundo natural del conocimiento de cómo se adquiere el conocimiento, la separación entre las matemáticas y la epistemología. En la historia del arte, esto corresponde al momento en que la difusión y la dispersión infinitas de lo que Hegel denomina la "sustancia única" *(die eine Substanz),* que permanece más allá de la antinomia de la luz y de lo informe, se singulariza a sí misma en la designación de esta generalidad absoluta como lo sagrado o como lo divino. Se trata del tránsito desde el arte panteísta al monoteísta, el tránsito, en la introductoria aunque de ningún modo inocente historia de Hegel, desde la poesía india a la mahometana. La relación entre el panteísmo y el monoteísmo en la historia del arte y de la religión (porque, llegados a este punto, es imposible distinguirlos) es como la relación entre la ciencia natural y la epistemología: el concepto de mente (trátese del Entendimiento de Locke, la *Vernunft* de Kant o del Espíritu de Hegel) es el principio monoteísta de la filosofía como campo único del conocimiento unificado. El momento monoteísta (que en Hegel no es o todavía no es lo sublime) es esencialmente verbal y coincide con la noción fantástica según la que a *die eine Substanz* se le puede dar un nombre —como, por ejemplo, *die eine Substanz,* el Uno, Ser, Alá, Yahvé o Yo— y según la que este nombre puede funcionar simbólicamente, cediendo al conocimiento y al discurso. Desde ese momento, el lenguaje es un sistema deíctico de predicación y determinación en el que moramos en esta tierra de un modo más o menos poético. En conformidad con su tradición y con su lugar en el discurso filosófico de sus días, Hegel entiende ese momento como una relación entre la mente y la naturaleza constituida a partir de la negación. Pero detrás de este modelo

familiar, dialéctico e históricamente inteligible hay una realidad distinta. Porque una cosa es afirmar que el conocimiento absoluto realiza su labor a través de la negación, y otra muy distinta afirmar la posibilidad de negar lo absoluto permitiéndole, como en ese pasaje, entrar en una relación inmediata con su otro. Si la "mente" y la "naturaleza" representan, en efecto, lo absoluto y lo otro, entonces la narrativa de Hegel se parece a la sublevación o levantamiento *(Aufhebung)* dialéctico sólo en un primer nivel de comprensión.

La dificultad del pasaje —la sección titulada "Die Kunst der Erhabenheit" y el capítulo subsiguiente "El simbolismo consciente de las formas comparativas artísticas" (págs. 479-539)— es el resultado de la interferencia de un modelo de narración dialéctico con otro no necesariamente compatible. Cuando leemos a propósito de un dios escondido que se ha "retirado en sí mismo y ha afirmado, por tanto, su autonomía contra el mundo finito como pura interioridad y poder sustantivo", u oímos que, en lo sublime, la sustancia divina "deviene verdaderamente manifiesta" (pág. 479) contra la debilidad y efemeridad de sus criaturas, entonces comprendemos fácilmente el pathos de esta servidumbre como alabanza del poder divino. El lenguaje de la negatividad es, entonces, un momento dialéctico y recuperador equivalente a giros similares que Neil Hertz ha localizado en el tratado de Longino. Lo sublime en Hegel puede poner de relieve la distancia entre el discurso humano de los poetas y la voz de lo sagrado incluso más allá de Longino; sin embargo, en la medida en que esta distancia mantiene, tal y como él lo expresa, una *relación* (págs. 478, 481), aunque negativa, la analogía fundamental entre la creación poética y la divina queda preservada. La narrativa generada, no obstante, en el nivel de la dialéctica no corresponde a la narrativa implícita de la sección. Ser *erhaben* (sublime), según parece, no es lo mismo que ser *erhoben* o *aufgehoben,* por muy cerca que estén en cuanto al sonido estas palabras y a pesar de la sustitución ocasional de un término por el otro (como hace Hegel al final de la página 483). Si se considera el ejemplo de sublimidad que Hegel y Longino comparten, el *fiat lux* del Génesis, entonces la complejidad del pasaje comienza a ponerse de manifiesto (págs. 481, 484). Hegel cita "Y Dios dijo: 'haya luz', y hubo luz" para ilustrar el hecho de que la relación entre Dios y el hombre ya no puede ser natural o genética, y que Dios no puede ser considerado un progenitor. Hegel quiere sustituir *zeugen* (en-

gendrar) por *schaffen* (crear), pero la creación adquiere, entonces, una connotación más negativa que la que el término normalmente implica; ninguna polaridad del tipo joven/viejo o macho/hembra sugeriría una jerarquía familiar. La jerarquía es mucho más rígida. La creación es puramente verbal, es el poder imperativo, punzante y posicionador de la palabra. La palabra habla y el mundo es el objeto transitivo de su expresión, pero esto implica que lo que es hablado, y que además nos incluye, no es el objeto de su acto de habla. Nuestra obediencia a la palabra es muda: "la palabra... cuyo mandato de ser posiciona también y realmente lo que es sin mediación y en obediencia *muda*" (pág. 480; el énfasis es mío). Si se dice que la palabra habla a través de nosotros, entonces nosotros hablamos sólo como el títere de un ventrílocuo, también y especialmente cuando pretendemos responder. Si decimos que el lenguaje habla, que el objeto gramatical de una proposición es más el lenguaje que el yo, no estamos antropomorfizando de forma falaz el lenguaje, sino gramaticalizando rigurosamente el yo. El yo está privado de cualquier poder locutivo; a todos los efectos debe ser mudo.

Ahora bien, *das Daseiende* que el lenguaje produce habla, e incluso escribe, mucho en el caso de Hegel, y lo hace según una interesante variedad de maneras. Ante todo, cita. La Escritura cita a Moisés, quien cita a Dios y hace uso, en el Génesis, de los modos retóricos fundamentales de representación: la mímesis, en el sentido platónico, como habla transcrita *(erleben rede),* como en la frase "Y Dios dijo: 'haya la luz'", así como, estrechamente entrelazada con la primera, la diégesis o discurso indirecto *(erzählte Rede),* como en la frase: "Y Dios llamó a la luz día..." En este nivel, la distinción entre los dos modos de locución no es importante, puesto que la mímesis y la diégesis forman parte del mismo sistema de representación; la mímesis siempre puede ser pensada como algo encuadrado dentro de una narrativa en tercera persona (y dijo "..."). Pero ninguna de estas expresiones es muda en el sentido de ser simplemente pasiva o estar vacía de conocimiento reflexivo. Las citas pueden tener un considerable poder performativo; en efecto, puede darse el caso de que sólo las citas tengan tal poder. Incluso las citas ocultas no son mudas: un plagiario descubierto puede ser sordo *(dumb)* pero (él o ella) no es un títere *(dummy)*[5].

---

[5] Ponemos entre paréntesis las palabras inglesas correspondientes a "sor-

Las citas, sin embargo, están desprovistas de poder posicional: citar los votos matrimoniales permite realizar un matrimonio, pero no posicionarlo como institución. Y las citas ciertamente arrastran un considerable poder cognitivo: si, como Longino indica, el poeta sublime es aquí Moisés mismo, entonces la cuestión de la veracidad del testimonio de Moisés está destinada a plantearse, es decir, que una indagación crítica cognitiva está inevitablemente vinculada a la aserción de la fuerza lingüística posicional. Esto explica el hecho de que en una declaración como "haya..." *luz* es, en efecto, el objeto privilegiado de la predicación, más que la vida (que exista la vida) o la humanidad (que existan el hombre y la mujer). La "luz" nombra la necesaria fenomenalidad de cualquier posicionamiento *(setzen)*. La convergencia del discurso y de lo sagrado que, en la elección del ejemplo y en el comentario sobre éste de Hegel, no se pone en cuestión, tiene lugar a través del conocimiento fenoménico. No importa cuán convincentemente se niegue la autonomía del lenguaje; en la medida en que el lenguaje puede declarar y conocer su propia debilidad y decir de sí mismo que es mudo, permanecemos dentro de un modo longiniano. La paradoja de Pascal cuadra muy bien aquí: "En una palabra, el hombre sabe que es miserable. Así, es miserable puesto que es eso lo que es. Pero es muy grande en la medida en que lo sabe." Un sublime dialectizado es todavía, como en Longino, una indicación de grandeza política y de inmortalidad.

Un poco más adelante en el texto, Hegel menciona otro ejemplo de lo sublime, también tomado de las Escrituras, esta vez de los Salmos. En este caso, el modo retórico no es un sistema de representación mimético-diegético, sino una apóstrofe directa. Y curiosamente lo que se dice en la apóstrofe es diferente de lo que es mostrado y dicho en la representación, aunque —o más bien porque— tiene que ver con la luz: "La luz es tu ropa, lo que tú vistes; extiendes los cielos como una cortina..."[6]. La yuxtaposición de las dos citas, marcada, aunque discretamente, por

---

do" y a "títere" porque la expresión en la que aparecen sólo adquiere pleno sentido cuando se aprecia el juego de palabras sólo posible en en inglés original *[N. del T.]*.

[6] Hegel cita a partir de la Biblia luterana. La versión King James es mucho menos asertiva: "Quien te cubre a ti mismo con luz como con ropa..." (Salmos, 104:2).

la posición simétrica de Dios y el hombre ("von Seiten Gottes her" [pág. 481] y "von Seiten des Menschen" [pág. 484]), es bastante sorprendente. La ropa es una superficie *(ein äußeres Gewand),* un exterior que oculta un interior. Se puede interpretar esto, al igual que Hegel, como una afirmación de la insignificancia del mundo sensible en comparación con el espíritu. A diferencia del *logos,* no tiene poder para posicionar nada; su poder, o solamente su discurso, es el conocimiento de su debilidad. Pero puesto que este mismo espíritu *es* también, sin mediación, la luz (pág. 481), la combinación de las dos citas confirma que el espíritu se posiciona a sí mismo como lo que es incapaz de posicionar, y esta declaración o no tiene significado o es sospechosa. Se puede pretender ser débil cuando se es fuerte, pero el poder de pretender es una prueba decisiva de fuerza. Es posible conocerse a sí mismo, como hace el hombre, como algo que es incapaz de conocer, pero al trasladarse desde el conocimiento a la posición, todo cambia. La posición es toda de una pieza y, más aún y a diferencia del pensamiento, tiene lugar verdaderamente. Se hace imposible hallar una base común para o entre las dos citas, "hágase la luz" y "la luz es tu ropa". Pretender, como hace Hegel, que la primera, a la que se podría denominar longiniana, corresponde a lo sublime visto desde la perspectiva, o desde el lado, de Dios *(von Seiten Gottes),* mientras que la segunda corresponde a lo sublime visto desde la perspectiva del hombre, no mitiga, por supuesto, ni elimina la incompatibilidad. Dentro del espacio monoteísta de *die eine Substanz,* una perspectiva humana no puede existir independientemente de una perspectiva divina, ni se puede hablar de un "lado" de los dioses (del mismo modo en que hablamos del "côté de chez Swan"), puesto que la *parousia* de lo sagrado no tiene en cuenta partes, contornos o geometrías. La única cosa que la engañosa metáfora del mundo dividido en dos lados lleva a cabo es radicalizar la separación entre lo sagrado y lo humano, de una forma que ninguna dialéctica puede superar *(aufheben).* Ésta es, en efecto, la tesis declarada del capítulo, pero sólo es legible si se disipa el pathos de la negación que oculta su verdadera fuerza.

No es gratuito el que la lectura emerja sólo a partir de una combinación de dos modos retóricos, el de la representación y el de la apóstrofe. Paradójicamente, la asunción de la alabanza, en los Salmos, hace fracasar el fundamento de la alabanza establecido en el Génesis. La apóstrofe es el modo de la alabanza por

excelencia, la figura de la oda. La fuerza del ejemplo elegido por Hegel pone de manifiesto que lo que la oda alaba no es aquello a lo que se dirige ("la prise de Namur," Psyche o Dios) —ya que la luz que permite que aparezca la entidad destinataria es siempre un velo—, sino el velo, el recurso de la apóstrofe tal y como éste da lugar a la ilusión del dirigirse a. Puesto que la oda, a diferencia de la épica (que pertenece a la representación), sabe exactamente lo que hace, no alaba en absoluto, porque ninguna figura del habla es jamás loable en sí misma. Lo que el pasaje revela es la inadecuación del modelo longiniano de lo sublime en tanto representación. La apóstrofe no es representación, tiene lugar independientemente de cualquier relato, se trate de una cita o de una narración, y cuando es llevada a escena se convierte en ridícula y molesta. Es posible mostrar que la representación es una forma de apóstrofe, pero no lo contrario. La apóstrofe es una figura o un tropo, como es evidente en la próxima cita que Hegel hace de los Salmos, en la que la ropa se convierte en rostro: "Tú escondes tu rostro, ellos tienen problemas" *(Verbirgst du dein Angesicht, so erschreken sie,* Salmos, 104:29). La luz de "Licht ist dein Kleid" queda preservada en la palabra alemana *Angesicht.* El tropo consistente en dar un rostro *(prosoponpoiein)* es una manera particularmente efectiva de entrar en el sistema completamente transformacional de los tropos. Cuando el lenguaje funciona como tropo, y ya no sólo como representación, se alcanzan los límites de lo sublime longiniano, así como los de sus considerables poderes de recuperación, incluyendo el poder de la auto-ironización[7]. A medida que la sección avanza, la divergencia entre Hegel y Longino se hace casi tan absoluta como la divergencia entre el hombre y Dios que Hegel denomina sublime. Sin embargo, los dos discursos permanecen entrelazados del mismo modo que un nudo que no puede desenredarse. La heterogeneidad del arte y de lo sagrado, introducida en principio como un momento dentro de una dialéctica epistemológica, está arraigada en la estructura lingüística en la que la dialéctica misma se halla inscrita.

En Hegel también parece haber, en este punto, un corolario recuperador de la declarada alteridad de lo divino. Adopta la forma de una reafirmación de la autonomía humana como autodeterminación ética, "el juicio referido a lo bueno y a lo malo, y

[7] Hertz, "Lecture de Longin", págs. 305-306.

la decisión en favor de uno a costa del otro, se desplaza ahora al sujeto mismo" (pág. 485). De esto se origina "una relación positiva con Dios" bajo la forma de un sistema legal de castigo y recompensa. Antes de culpar o de congratularse con Hegel por este individualismo conservador, deberíamos tratar de comprender lo que implica esta transición desde la teoría estética de lo sublime al mundo político de la ley. La recuperación es un concepto económico que da cuenta del paso mediatizado o cruce entre la valorización positiva y la negativa: el Pensamiento de Pascal sobre la grandeza y la miseria humana que se acaba de citar es un buen ejemplo de cómo una falta absoluta puede convertirse en un excedente absoluto. Pero la pérdida definitiva de la experiencia absoluta en lo sublime pone punto final a dicha economía del valor y la reemplaza por una que puede ser denominada economía crítica: la ley *(das Gesetz)* es siempre una ley de la diferenciación *(Unterscheidung),* no el fundamento de una autoridad sino el desequilibrio de una autoridad de la que se ha mostrado que es ilegítima. Lo político en Hegel se origina en el arruinamiento crítico de la creencia, en el final de la teodicea corriente, en el desequilibrio de los defensores de la fe frente a los asuntos de Estado, y en la transformación de la teología en filosofía crítica del derecho. El principal monarca que debe, pues, ser destronado o desacralizado es el lenguaje, la matriz de todos los sistemas de valores en su pretensión de poseer el poder absoluto de la posición. *Setzen* se transforma en *das Gestz* como poder crítico de hacer fracasar la pretensión de tener el poder, no en nombre de una justicia relativa o absoluta, sino por su propio anonimato, por su propia ordinariez. Continuar con esto nos llevaría a los dos tratados que deben ser considerados conjuntamente y después de la *Estética*: los *Principios de filosofía del derecho* y las *Lecciones de filosofía de la religión.* Lo que importa respecto a nuestro tema es que la necesidad de tratar estas dos fuerzas políticas extrañas, la ley y la religión, queda establecida en la *Estética,* y específicamente en la estética de lo sublime. Que esto conduciría a afirmar lo contrario de lo que afirma confirma la fuerza del análisis de Hegel; la misma suerte correrán afirmaciones similares en Kierkegaard y Marx y, en nuestros días, en Walter Benjamin.

No puede haber mejor preparación para una lectura crítica de las filosofías del derecho y de la religión que la inmediata continuación de la teoría de lo sublime en lo que Hegel llama, un poco crípticamente, formas "comparativas" del arte. La separa-

ción, todavía pendiente con deliberada ambivalencia en lo sublime, lleva ahora la ley de su ocurrencia a su próximo estadio. El lenguaje como símbolo es reemplazado por un nuevo modelo lingüístico, más cercano al del signo y al del tropo, aunque distinto de ambos de una forma que hace posible la concatenación de rasgos semióticos y tropológicos. Esta complicación aparece reflejada en una curiosa combinación de formas artísticas que componen esta sección: algunas de ellas, como la metáfora, la alegoría, o algo llamado imagen *(Bild),* son más o menos tropos claros, pero otros, como la fábula, el proverbio y la parábola, son géneros literarios menores que parecen pertenecer a un orden completamente diferente. Lo que está siendo saboteado, en cada uno de esos ejemplos, no es la estructura dual de la significación como combinación de signo y sentido, la cual es supuestamente superada por el símbolo. Más bien, es la homología, en cada uno de estos géneros particulares de tropo, entre la estructura que los define y la estructura que define el símbolo. En principio, Hegel lo señala a través de la tradicional polaridad dentro/fuera. Incluso el símbolo no coincide siempre con la entidad que simboliza; requiere la mediación de una comprensión para cruzar la línea de separación que lo mantiene "fuera" de esa entidad. No obstante, la relación entre signo y sentido es, en el símbolo, dialéctica. Pero ahora "esta exterioridad, puesto que era ya asequible de manera latente en el símbolo, debe estar también posicionada" *(Diese Äußerlichkeit aber, da sie* an sich *im Symbolischen vorhanden ist, muß auch gesetz werden).* Esta *Gesetz der Äußerlichkeit* implica que ahora el principio de significación ya no está animado por las tensiones entre sus polos duales, sino que está reducido al movimiento predeterminado de su propia posición. Como tal, ya no es una función cuyo efecto es el signo (que es el modo en que Hegel valora el signo en la *Enciclopedia),* sino la cita o repetición de una semiosis previamente establecida. Tampoco es un tropo, puesto que no puede ser cerrado o reemplazado por el conocimiento de su condición degradada. Como un tartamudeo, o como una grabación rayada, hace lo que continúa repitiendo sin valor y sin sentido. El pasaje es él mismo la mejor ilustración de ello. Completamente vacío de aura o *éclat* nada ofrece para complacer a alguien: aflige profundamente las sensibilidades estéticas de un simbolista como Peter Szondi, pero también estropea la alegría de los semióticos divertidos y reduce a nada las pretensiones de los solemnes, incluyendo el pathos del análisis retórico. Tales pasajes son, por

supuesto, los que hay que elegir en un canon tan lleno de pathos como el de Hegel.

La metáfora espacial de la exterioridad *(Äußerlichkeit)* no es adecuada para describir el conocimiento que se desprende de la experiencia de lo sublime. Lo sublime resulta ser auto-destructivo de una manera que no tiene precedentes en ninguno de los otros estadios de la dialéctica. "La diferencia entre el momento presente (el de las formas artísticas comparativas) y lo sublime... es que la relación sublime está completamente eliminada *[vollständig fortfällt]*." No queda nada para abatir o para levantar. Esto sucede con muy pocos términos claves, si es que hay alguno, del vocabulario de Hegel, en la *Estética* o en cualquier otra parte. Quizá se ve mejor lo que ello implica expresando el proceso en términos temporales. Esto puede también establecer contacto con la teoría del símbolo y del signo, del sujeto y de la memorización, que fue consecuencia de la lectura de la sección 20 de la *Enciclopedia.*

La conjunción de un discurso literal y uno figurativo en una figuración por medio (por ejemplo) de una semejanza en el caso de una metáfora, es llamado por Hegel *comparación.* El énfasis recae en la naturaleza deliberada y consciente de este gesto. La yuxtaposición de los dos aspectos de la figura no es ni una relación genuina ni una convención contractual, sino un posicionamiento arbitrario *(Nebeneinandergestelltsein,* pág. 487). La función del arte consiste en hacer que parezca un descubrimiento cuando, en realidad, está preestablecido por el que reclama descubrirlo. La ilusión del descubrimiento es inventada consciente y hábilmente por medio de una facultad que Hegel denomina *Witz* y que está muy lejos del genio natural de Kant o de Schiller. La agudeza no descubre nada nuevo ni algo que estuviera oculto; inventa sólo al servicio de la redundancia y la reiteración. En términos temporales, proyecta en el futuro lo que pertenece al pasado de su propia invención y lo repite como si estuviera encontrando lo que conocía desde el principio. Esta inversión aparente de pasado y presente (metalepsis) no es en absoluto una inversión, ya que la equivalencia simétrica del futuro sacrificado no es un pasado comprendido sino trivializado. Sin embargo, este momento borroso y decepcionante, con toda su sobriedad, es también el momento en la *Estética* en el que nos aproximamos lo más cerca posible al proyecto fundamental de una filosofía especulativa. Como sabemos desde la sección 20 de la *Enciclopedia,* el punto de partida de la filosofía, "la simple expresión de un

sujeto existente como sujeto pensante" (I, pág. 72), es igualmente arbitraria y pretende verificar su legitimidad en el desarrollo secuencial de su futuro hasta que alcanza el punto del auto-reconocimiento. Al igual que la obra de arte, el sujeto de la filosofía es una reconstrucción a posteriori. Los poetas y los filósofos comparten esta lucidez sobre su empresa.

Más que expresarlo en términos que sugieren decepción y sospecha, se podría decir que el poeta, como el filósofo, debe olvidar lo que sabe sobre su labor con el fin de acceder al discurso con el que está comprometido. Así pues, al igual que todos los escritores que piensan de forma aguda en alguna figura del lenguaje y la mantienen embalsamada, por así decirlo, en el féretro de su memoria (o, en algunos casos, en un verdadero cajón de madera) hasta el día en que componen el texto que proclama descubrir lo que ellos mismos han enterrado, los poetas se saben sus figuras sólo de memoria y pueden usarlas sólo cuando ya no las recuerdan o las comprenden. No hay ninguna mala fe implicada en ese proceso a menos, claro está, que se reclame unos méritos trascendentales por un movimiento que pertenece a la ética de la supervivencia más que a una conquista heroica. Al final de la sección de la *Estética* sobre la forma simbólica, tras la inversión de lo sublime, la escritura se estructura como la memorización o, según la terminología de Hegel, como el pensamiento. Leer atentamente a los poetas o a los filósofos, en el nivel de su pensamiento más que en el de sus propios deseos, es leerlos de memoria. Todo poema *(Gedicht)* es un *Lehrgedicht* (pág. 541) cuyo conocimiento se olvida a medida que se lee.

Podemos exponer esto de otro modo, proporcionando un oportuno vínculo arbitrario con los temas políticos mencionados en el inicio de este ensayo. Hegel describe la inexorable progresión desde la retórica de lo sublime a la retórica de la figuración, como una reducción desde las categorías de un lenguaje crítico que puede englobar obras enteras, como el género, a términos que designan sólo segmentos discontinuos de discurso, como la metáfora o cualquier otro tropo. Su propio lenguaje se va haciendo cada vez más desdeñoso respecto a esas subsecciones del monumento estético. Las califica de géneros inferiores *(untergeordnete Gattungen),* dice de ellas que son sólo "*(nur)* imágenes o signos vacíos de energía espiritual, llenas de una visión, o de una sustancia vacía de poesía o filosofía". Son, en otras palabras, completamente prosaicas. Lo son, sin embargo, no a causa de algún

defecto inicial del poeta que emplea esas formas de arte más que los principales géneros representacionales —la épica, la tragedia—, sino como consecuencia de una estructura lingüística inherente que está destinada a manifestarse a sí misma. En este desarrollo total, no hay momento que pueda ser reducido a contingencias o accidentes evitables, menos aún el momento en que se muestra que las habilidades poéticas son ellas mismas contingentes y accidentales. Las infraestructuras del lenguaje, como la gramática y los tropos, dan cuenta de la ocurrencia de las superestructuras poéticas, como los géneros, en tanto dispositivos necesarios para su opresión. El implacable recorrido de la dialéctica en la *Estética* revela la naturaleza esencialmente prosaica del arte; en la medida en que el arte es a-estético, es también prosaico —del mismo modo que es prosaico aprender de memoria en comparación con la profundidad de la recolección, del mismo modo que Esopo es prosaico en comparación con Homero, o como el sublime de Hegel es prosaico en comparación con el de Longino. No obstante, lo prosaico no debería ser entendido en términos de una oposición entre poesía y prosa. Cuando la novela, tal y como sucede en la interpretación que Lukács hace del realismo del siglo XIX, se concibe como un fruto, aunque distante o elegíaco, de la épica, entonces es cualquier cosa menos prosaica en el sentido de Hegel. Tampoco las versiones en prosa de Baudelaire de algunos de los poemas de las *Fleur du mal* serían prosaicas en comparación con la dicción metrificada y rimada de los originales; todo lo que se podría decir es que sacan a la luz el elemento prosaico que escondían los poemas en el primer momento. Hegel resume su concepción de lo prosaico cuando dice: "Es en el esclavo donde comienza la prosa" *(Im Sklaven fängt die Prosa an* [pág. 497]). La *Estética* de Hegel, un discurso esencialmente prosaico sobre el arte, es un discurso de esclavo porque es un discurso de la figura más que del género, del tropo más que de la representación. Como resultado de ello, es asimismo políticamente legítima y efectiva al igual que el destructor de la autoridad usurpada. El lugar y la condición esclava de la sección sobre lo sublime en la *Estética*, y el lugar esclavo de la *Estética* dentro del corpus de las obras completas de Hegel, son los síntomas de su fuerza. Los poetas, los filósofos y sus lectores pierden su impacto político sólo si se convierten, a su vez, en usurpadores del señorío. Una forma de hacer esto es evitando, por cualquier razón, la presión crítica del juicio estético.

El Materialismo de Kant*

La recepción de la tercera *Crítica* o *Crítica del juicio* (1790) de Kant representa un episodio desconcertante en la historia intelectual de los siglos XIX y XX, episodio que está muy lejos de finalizar o, más aún, de empezar a esbozarse. Richard Klein tomó como punto de partida los comentarios de Frank Lentricchia, pero la idea de que en Kant el terreno de lo estético está "libre de consecuencias éticas y cognitivas"[1] o de que la experiencia estética es "excluida de la verdad del mundo fenomenológico"[2] difícilmente puede considerarse de la cosecha de Lentriccia. En realidad, éste se hace eco de una opinión bien arraigada entre los historiadores americanos de la Ilustración, del Romanticismo y de la transición de un periodo a otro —la genealogía que da lugar a un linaje que se supone que conduce desde Kant, por medio de Schiller y Coleridge, hasta un formalismo y esteticismo decadentes. La versión extrema, rayando en la caricatura, de esta filiación, la yuxtaposición de Kant y Oscar Wilde, es un tópico de la historia de la literatura que puede encontrarse, entre otros lugares, en la obra de Meyer Abram, *The Mirror and*

---

* "El materialismo de Kant" fue presentado en una sesión ("Kant y el problema de la estética") de la convención de la Modern Language Association en Nueva York en 1981. Las notas fueron añadidas por el editor.

[1] Frank Lentricchia, *After the New Criticism,* Chicago, University of Chicago Press, 1980, pág. 19.

[2] *Ibid.,* pág. 41.

the Lamp[3]. En manos imprudentes, este tipo de cosas conduce a una mala interpretación de la categoría de lo estético, así como de la preocupación actual por el lenguaje y la forma poética. Inspira un falso diagnóstico del papel jugado por la teoría estética en el pensamiento contemporáneo, sobreestimando la aparente frivolidad de lo estético y, por tanto, su vulnerabilidad a la censura moral, y sobreestimando también sus poderes cognitivos y su profunda complicidad con la epistemología fenomenalista del realismo. Trasluce, en cualquier caso, una lectura superficial e irreflexiva de la tercera *Crítica.*

Difícilmente podría culparse de esta insuficiencia solamente a las habilidades, al conocimiento o a la inclinación ideológica de sus intérpretes. La *Crítica del juicio* es un texto excepcionalmente difícil y excéntrico, en gran parte porque es tan sugestivo en cada punto, en todos y cada uno de los ejemplos o proposiciones que establece, que uno se halla constantemente respondiendo a las provocaciones locales que el propio Kant deja suspendidas, hecho que equivale, a juzgar por lo seductoras que son, a una crueldad mental. Mientras tanto, el texto prolifera centrando su objetivo en tantas y en tan distintas direcciones que dicho objetivo amenaza con ser olvidado. ¿Cómo se va a pasar por alto estas observaciones, dichas de pasada, como por ejemplo el que quizás algún día se preste atención a las metáforas fundadoras que abundan en el discurso filosófico (sección 59), o se medite sobre el injerto parasitario de una especie de árbol en otra y se estudie los tumores patológicos aunque farmacéuticamente beneficiosos que éste produce (sección 64)? Se puede entender la razón por la que *muchos intérpretes no ven el bosque por culpa de los árboles* —por qué se han concentrado, por ejemplo, en la finalidad sin fin a expensas del juicio teleológico que la hace posible, o en la noción de lo estético como libre juego a expensas de lo estético como razón pura.

Todos los comentaristas de Kant parecen haber sentido que la tercera *Crítica* constituye una especie de punto crucial del que depende la unidad del canon, que su poder crítico va más allá que el de la razón práctica y pura, y que amenaza la estabilidad de dichas categorías. Michel Foucault, como un ejemplo entre

---

[3] M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp,* Nueva York, Oxford University Press, 1953, pág. 328.

otros muchos, diagnostica este revés crítico estableciendo un contraste entre Kant y Destutt de Tracy, entre la filosofía crítica y la ideología. En contraste con los ideólogos pre-marxistas, quienes actuaban según un esquema *naïf* de juicio analítico que iba desde lo simple a lo múltiple, Kant señala "la retirada de la cognición y el conocimiento del espacio de la representación"[4]. Pero, entonces, se dice que la crítica de la representación de Kant engendra una nueva tensión entre el orden trascendental de la cognición negativa, en la que es necesario un grado elevado de formalización, y la singularidad del mundo empírico, que necesita de la formalización para ser conocido, si bien la rechaza al mismo tiempo porque esta singularidad es el elemento que hace que la crítica de los modelos clásicos sea necesaria. En su referencia a Edmund Burke, por ejemplo, Kant critica la metodología del empirismo: "No se podrá alcanzar nunca el principio a priori, objetivo o subjetivo, que subyace a los juicios del gusto averiguando el origen de las leyes empíricas que gobiernan las fluctuaciones de nuestro estado de ánimo"; en cambio se debería emprender "una investigación superior, una explicación trascendental *[Erörterung]* de esta facultad"[5].

¿Cómo se va a comprender la crítica de la representación en pasajes como éstos, junto con la afirmación de su necesidad continua? ¿Es esta reafirmación, como Foucault y muchos otros comentaristas parecen insinuar, un retorno de lo empírico, en el sentido en el que hoy hablamos del retorno de lo reprimido? ¿Se puede hablar de un idealismo kantiano sin tener en cuenta la actividad simultánea, en el texto de Kant, de un materialismo mucho más radical del que pueda ser expresado por términos como "realismo" o "empiricismo"? ¿Y cómo afectaría todo esto al formalismo metodológico ahora atacado como descendiente directo de la estética kantiana? La magnitud de estas preguntas excluye obviamente la posibilidad de una respuesta simple o sucinta.

Uno de los lugares privilegiados por el que se puede empezar a buscar algunas de estas preguntas es la sección sobre lo sublime

---

[4] Michel Foucault, *Les Mots et les choses,* París, Gallimard, 1966, pág. 255.

[5] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, vol. 10 de la *Werkausgabe*, ed. Wilhlem Weischedel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, pág. 203. A partir de ahora las referencias aparecerán en el texto. Las referencias a otras obras de Kant pertenecen también a la *Werkausgabe* de Suhrkamp y se notifican mediante el número de volumen y de página.

de la tercera *Crítica*. Hay buenas razones, tanto teóricas como prácticas, para esta elección, puesto que es de hecho en lo sublime donde se establece la congruencia *(Angemessenheit,* pág. 195) de lo estético con respecto al orden de la razón pura, a diferencia de lo bello, que pertenece al orden de la mera inteligencia *(Verstand)*. La selección de las secciones 28 y 29 como texto principal de esta comunicación se basa principalmente en el hecho de que le sirve a Hegel como punto de partida para sus propios análisis de lo sublime en las *Lecciones de estética*.

Hegel observa que el modo en que Kant distingue entre lo bello y lo sublime sigue manteniendo, por su afán analítico (tal como él lo expresa), algo de interés para él. Lo que nos sigue interesando de la bastante condescendiente manifestación de interés de Hegel, es su afirmación (a partir de la que más tarde desarrollará su propia versión, sumamente interesante, de lo sublime) de que la experiencia y el discurso de lo sublime ya no son simbólicos: "[in der Erhabenheit] verschwindet der eigentlich symbolische Charakter [der Kunst]"[6]. Lo simbólico se fundamentaba en un grado de congruencia entre la estructura formal y el contenido intelectual; Hegel critica a Kant por haber entendido esta reducción de lo sublime como un regreso a la trivialidad del estado de ánimo subjetivo, de los afectos y facultades del espíritu que éste, Kant, no inscribe dentro de la progresión dialéctica del conocimiento. Repite, en cierto sentido, el reproche de empirismo que Kant le hacía a Burke. La pérdida de lo simbólico, la pérdida de la adecuación del signo al significado, es un momento negativo necesario; Kant y Hegel están de acuerdo en esto. Pero esta pérdida es también lo suficientemente amenazadora como para revestir la modalidad de su recuperación de una importancia considerable. Sin embargo, aquí Kant y Hegel no están hablando de lo mismo, y la versión de Kant nos ha llegado, en la tradición, de forma aún más distorsionada que la de Hegel.

Los análisis de lo sublime requieren una división bipartita innecesaria en el caso de lo bello. Además de las consideraciones de la cantidad como sublimidad matemática de la grandiosidad infinita, el análisis de lo sublime tiene también que considerar el movimiento. Lo sublime reestablece, de este modo, la conexión

---

[6] G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, vol. 13, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, pág. 468.

con el filosofema clásico que Kant hereda de Leibniz, en el que la homogeneidad entre el espacio y el número, entre la geometría y el cálculo, tiene que ser establecida por medio del movimiento infinitesimal. Este objetivo racional se alcanza, en Kant, por medio de la afectividad del sujeto.

La sección sobre lo sublime matemático establece la pérdida de lo simbólico en su fracaso a la hora de representar, a través de medios sensoriales, los poderes infinitos de la articulación inventiva de la que la mente es capaz. La facultad de la *imaginación* va más allá de las imágenes, *Einbildungskraft* es *bildlos,* y el absurdo de su propio nombre recuerda su fracaso. Cómo puede decirse que este fracaso es, en cierto modo, superado o derrotado será el tópico de la sección siguiente, titulada "De la sublimidad dinámica de la naturaleza" (secciones 28 y 29).

La cinética de lo sublime es tratada a la vez, y de forma un tanto sorprendente, como una cuestión de *poder:* la primera palabra de la sección 28 es *Macht,* seguida de violencia *(Gewalt)* y por la afirmación de que la violencia es el único medio a través del cual se puede superar la resistencia de un poder con respecto a otro. Una forma clásica de pasar del número al movimiento habría sido la basada en la cinética de los cuerpos físicos, un estudio, como en Kepler, por ejemplo, del movimiento de los cuerpos celestes en función de la gravedad como aceleración. Pero la gravedad también puede ser considerada como una fuerza o poder, y el tránsito de una cinética a lo que Kant llama una dinámica podría ser explicado en términos procedentes de conceptos matemáticos o físicos. Por razones que tienen que ver con la teleología de su propio texto, Kant no sigue esta línea de pensamiento e introduce, a la vez, la noción de poder en el sentido empírico (¿pero *es* aún empírico?) de asalto, batalla y miedo. La relación entre lo estético y lo sublime natural es tratada como una lucha entre antagonistas más que como una discusión entre científicos, en la que las facultades de la mente tienen que dominar de alguna manera, ser *überlegen* (superiores) al poder de la naturaleza. Hegel también conserva esta noción de supremacía *(Überlegenheit)* en el paso del lenguaje simbólico al lenguaje de los sublime.

Por consiguiente, no es en absoluto inconsecuente el que el mismo párrafo contenga lo que parece ser una alabanza un tanto desconcertante del guerrero por encima del hombre de estado, algo que es más probable que encontremos en Nietzsche que en Kant. "En la comparación del hombre de estado con el general,

se podría discutir detenidamente cuál de los dos merece un mayor respeto; no obstante, el juicio estético decide a favor del último" (pág. 187). Como siempre sucede en Kant, uno no debería sacar conclusiones precipitadas; sabemos por sus escritos políticos que ciertamente no está hablando de una superioridad de la guerra sobre la paz, o abogando por un gobierno militar antes que civil. *Está* hablando, más bien, del sentimiento espontáneo que conduce a admirar a los héroes de una batalla, del impulso que nos hace amar a Eneas pero admirar a Aquiles, de lo que hace a los políticos envidiar a los que llevan uniforme. El interés del ejemplo estriba en que separa los juicios racionales de los afectivos, ya que la victoria de lo sublime sobre la naturaleza es la victoria de una emoción (admiración, respeto, etc.) sobre otra emoción, como por ejemplo el temor. Este lenguaje de los afectos es lo que confiere al discurso de Kant parte de la trivialidad de lo particular, que con frecuencia llega a ser audible en la ostensible estupidez de algunos de sus ejemplos e ilustraciones, aunque nunca de sus argumentos. Esta templanza es difícil de interpretar, aunque es posible, e incluso necesario, desarrollar un gusto por ella.

¿Pero qué es exactamente la afectividad en Kant? Es más fácil decir qué no es: ciertamente no es el entusiasmo de Shaftesbury, ni la valoración de una introspección que, en la tradición agustiniana y pietística, une la voz de la conciencia (en todos los sentidos de la palabra) al discurso del sentimiento, tonalidad asociada a Rousseau y al pre-romanticismo. Kant distingue cuidadosamente entre sentimientos y pasiones *(Leidenschaften),* que pertenecen para él al orden del deseo arbitrario y coactivo: "en el sentimiento, la libertad del alma puede ser cortada, pero en un estado de pasión, es eliminada completamente [aufgehoben]" (pág. 198n). La discusión de Kant en torno a los sentimientos no parte de la experiencia interna de un sujeto, del tipo de sensibilidad interpretativa, del cogito afectivo que puede captarse en Montaigne, en Malebranche, o en los románticos. Kant no es nunca tan templado como cuando discute las emociones. Frecuentemente parece estar utilizando como punto de partida más el diccionario que su propia experiencia, y muchas veces se guía más por las semejanzas externas entre las palabras que por las resonancias internas de la emoción. Por consiguiente, una distinción importante como es la que existe entre la emoción debida a sorpresa *(Verwunderung),* que es efímera y transitoria, y la emoción debida a admiración

(Bewunderung pág. 199), que es duradera, debe obviamente mucho más a la apariencia externa entre las dos palabras que a una fenomenología de la experiencia interna. Tal reducción del sentimiento simbólico a meras palabras, tal pérdida de pathos, de teatralidad y de auto-reflexión no es fácil de interpretar y, en cambio, es muy fácil juzgar de forma equivocada.

A la hora de interpretar este punto crucial —y es crucial, puesto que la articulación de la razón con la moralidad práctica y, por tanto, con la sabiduría política y legal, pasa por la afectividad de lo sublime— podemos recibir ayuda de un texto de Kant temprano, precrítico, sobre el mismo tema, escrito más de veinticinco años antes de la tercera *Crítica* y titulado *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime (Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen,* 1764). Este texto, que está escrito a veces como una colección de tópicos provinciales del siglo XVIII, no debe despacharse a la ligera, especialmente no como si se tratara de algo auxiliar para la lectura de la sección de la *Crítica del juicio* que aquí nos ocupa. Kant elabora una tipología contrastiva de las características, valores y estados de ánimo de lo bello y lo sublime con una seguridad tan categórica que raya en lo ridículo: aprendemos, entre otras cosas, que los ojos azules y el cabello rubio son bellos, que el pelo castaño y los ojos negros son sublimes; que los italianos son bellos y que los ingleses son sublimes; o, de forma no inesperada, que los hombres son sublimes mientras que las mujeres son bellas, si bien las mujeres con pelo castaño, ojos negros e, insiste Kant, con una complexion pálida, serían capaces de causar una impresión sublime, presumiblemente en los hombres. Les ahorro las consideraciones de Kant sobre las naciones no-europeas, un poco díficiles de leer en la actualidad —aunque no son tan distintas de lo que Bougainville, aunque no Diderot, estaba diciendo por aquella misma época. No se debe culpar de estos tópicos angustiosos a la manera y al método de la exposición, que siguen gozando de gran interés desde el principio hasta el final. El texto continúa enumerando siluetas o caricaturas de carácter sumamente estilizado (Kant se refiere a Hogarth), de alguna forma según el estilo, aunque sin el ingenio y el matiz, de La Bruyère —cuyo nombre se menciona y cuyo método para designar tipos de conjuntos a través de nombres convencionales se utiliza a veces. No obstante, la tipología nunca se basa en la observación real sino en las palabras. Kant parte de la fuente verbal de la lengua alemana común para establecer clasificaciones

elaboradas que no necesitan otra justificación más que su existencia en el vocabulario, en el *Wortschatz* (o thesaurus) del habla común. Página tras página asistimos a un listado, como mera *langue,* de términos que en el ámbito del sentimiento se separan unos de otros por medio de diferencias ligeras, aunque decisivas. Un breve párrafo, escogido casi al azar, trata, en unas pocas líneas, de la sucinta definición de palabras tan estrechamente relacionadas como *Fratzen, Phantast, Grillenfänger, läppiisch, Laffe, Geck, abgeschmackt, aufgeblasen, Narr, Pedant y Dunse.* Las palabras son consideradas en ellas mismas, sin ningún interés por la connotación, la etimología, o las alusiones figurativas y simbólicas. En estas páginas, el simbolismo del lenguaje, en términos de Hegel, ha desaparecido completamente.

La pérdida de lo simbólico va acompañada por un énfasis temático que se vuelve particularmente evidente en la sección que establece las distinciones entre los sentimientos bellos y sublimes según los cuatro temperamentos o humores. Lo sublime, se nos dice, es melancólico, mientras que lo bello es sanguíneo. Pero el modo melancólico, descrito en detalle y con algunas matizaciones que volverán a aparecer con un lenguaje menos ingenuo en la sección sobre la dinámica de lo sublime de la tercera *Crítica,* no es en absoluto un modo de auto-fascinación narcisista. Que no hay nada lánguido en esto se pone más aún de manifiesto cuando Kant especifica que el exceso correspondiente, en el caso de la melancolía, es la temeridad *(Abenteuerlichkeit).* La melancolía sublime tampoco es incompatible con la cólera sublime del temperamento colérico. Pero hay uno de los cuatro temperamentos que nunca podrá ser ni bello ni sublime: Kant despacha despectivamente el temperamento flemático en un breve párrafo: "Puesto que el flemático no contiene ninguno de los ingredientes de lo bello ni de lo sublime en ningún grado observable, este aspecto de la psique no entra en nuestras consideraciones" (2: 845). El equivalente de este *degré zéro* de la emoción en el ámbito de los rasgos nacionales es el pueblo holandés cuyos habitantes son, según Kant, alemanes flematizados, interesados sólo en el dinero y desprovistos de cualquier tipo de sentimiento hacia la belleza o hacia la sublimidad. Nunca me he sentido tan agradecido por los aproximadamente cien kilómetros que separan Amberes de Rotterdam.

Esto mismo vuelve a aparecer en la tercera *Crítica,* más de lo que pudiera apreciarse en un principio, y también en la "observa-

ción general" que concluye los análisis de lo bello y lo sublime. Las semejanzas son lo bastante estrechas como para poner de relieve cualquier tipo de discrepancia evidente entre los dos textos. Tal discrepancia aparece en una referencia a lo flemático como pérdida o ausencia de afecto *(Affektlosigkeit)* que, en la *Crítica*, en oposición radical a las primeras *Observations,* resulta estar asociado a la forma más elevada de lo sublime. El entusiasmo, dice Kant, puede ser estéticamente sublime pero no racionalmente sublime; puede tener poder, pero es ciego. "Esto puede parecer extraño", prosigue, "pero incluso la ausencia de emoción *(apatheia, phlegma in significatu bono),* cuando se encuentra en un temperamento que se adhiere enfática e insistentemente a sus principios, no puede ser sólo sublime sino lo más admirablemente sublime, porque tendrá de su parte la aprobación de la razón pura. Este temperamento es el único que puede llamarse noble. La misma cualidad puede aplicarse posteriormente a cosas como, por ejemplo, un edificio, un vestido, un estilo, una postura del cuerpo, etc." (pág. 199). Lo que hace que lo sublime sea compatible con la razón es su independencia de la experiencia sensorial; va más allá de los sentidos, *übersinnlich.* Es lo que hace posible la unión de la cognición con la moralidad. Un curioso error de imprenta, en la primera edición de la tercera *Crítica* cambia la palabra *Sinnlichkeit* por *Sittlichkeit* (pág. 202), confundiendo de este modo por un golpe de máquina lo que a Kant le llevó treinta años de filosofar para hacer pedazos. El error fue corregido en la segunda edición, pero muchas interpretaciones de la tercera *Crítica* parecen indicar que nunca se hizo tal corrección. "La inescrutabilidad de la idea de libertad", dice Kant, "impide cualquier intento de representarla de forma auténtica" (pág. 202).

El pasaje es extraordinario también en otro aspecto. El momento suprasensorial de la dinámica de lo estético no aísla lo sublime en un ámbito separado del mundo. Se refiere, tal como Kant lo expone, a una variedad de objetos; el arte es la *techné* de un sublime que sólo puede encontrarse, bajo una forma pura, en la naturaleza en su estado original. Uno de los ejemplos que se ofrece es el de un edificio: la *techné* del arte es arquitectónica. Las primeras *Observaciones,* así como la *Crítica* posterior, utilizan el mismo par de ejemplos para designar la obra de arte sublime: las pirámides de Egipto y la basílica de san Pedro en Roma. Así, nos hemos visto conducidos desde nuestra pregunta original —¿qué es el afecto en Kant?— a una nueva pregunta: ¿qué es lo arquitec-

tónico en Kant? Como saben, esta cuestión ha preocupado también a Derrida en la sección cuarta y en la final de su lectura de la tercera *Crítica,* titulada "Le colossal" (publicado ahora en *La Vérité en peinture).*

El pasaje que acabo de citar sobre la nobleza potencial de los edificios, tiene lugar en medio de varias distinciones, típicas de diccionario, entre aspectos relacionados, aunque opuestos, de la afectividad: entusiasmo y apatía, admiración y sorpresa, entusiasmo e idolatría *(Scwärmerei),* locura *(Wahnsinn)* y carácter grotesco *(Wahnwitz).* La distinción forma parte de una subdivisión más amplia entre sentimientos combativos, de alerta *(Affekte von der wackern Art),* destinados a ser sublimes, y modos lánguidos, concesivos *(Affekte von der schmelzenden)* que, como mucho, pueden reivindicar la belleza. Kant desarrolla la distinción con detalle en lo que parece ser un sermón en pro de la virilidad heroica. Esta virtud contrasta favorablemente con las cualidades que serán asociadas más adelante, en Goethe, Schiller y Hegel, al alma bella. Los estados anímicos lánguidos se encuentran, dice Kant, en las novelas y en las *comédies larmoyantes (weinerlich),* en contraste con la nobleza, con (en palabras de Winckelman) la *edle Einfalt* y el *stille Größe* de los templos y criptas arquitectónicos.

La interpretación de lo arquitectónico como principio de virilidad masculina, como macho puro de la variedad germana, parece inevitable especialmente si se yuxtapone este pasaje a la sección de las *Observations* titulada "De las diferencias entre lo bello y lo sublime en la oposición entre sexos". Pero por citar a Derrida: "Cuando la erección está en juego, uno no debería tener demasiada prisa —debería dejar que las cosas siguieran su curso *[il faut laisser la chose se faire]*"[7]. Este buen consejo debería ser tenido en cuenta en relación con, entre otras "cosas," los textos de Kant y Derrida. En efecto, si la erección es "la chose", entonces no se trata sino de lo que uno —¿o debería decir los hombres?— piensa(n) que es.

¿Qué es para Kant? Hallamos una pista en un pasaje que nos dice cómo considerar lo sublime, cómo leer juiciosamente, del mismo modo que los poetas ("wie die Dichter es tun"): "Si llamamos sublime a la visión de un cielo poblado de estrellas, no debemos basar este juicio en una concepción de las estrellas como

---

[7] Jacques Derrida, *La Vérité en peinture,* París, Flammarion, 1978, pág. 144.

mundos habitados por seres racionales, en los que los puntos luminosos son sus soles, moviéndose con una finalidad y para su beneficio. Al contrario, debemos considerar el cielo como lo vemos *[wie man ihn sieht],* como una bóveda vacía que lo contiene todo. Ésta es la única manera de pensar lo sublime como fuente del juicio estético puro. Lo mismo es válido en el caso del mar: no debemos mirar el océano teniendo en cuenta el conocimiento que nos hace concebirlo como, por ejemplo, el vasto hábitat de animales náuticos, o como la provisión de agua que, mediante la evaporación y para beneficio de la tierra, se desprende de las nubes, o como un elemento que mantiene separados los continentes, incapaces de comunicarse entre ellos. Todos estos juicios son juicios teleológicos. Más bien, debemos mirar el océano como lo hacen los poetas, como el ojo parece percibirlo *[nach dem was der Augenschein zeigt],* como un espejo transparente cuando está en paz, sólo limitado por el cielo, y, cuando está en movimiento, como un abismo que amenaza tragárselo todo" (pág. 196).

En este pasaje, la visión arquitectónica de Kant aparece en su forma más pura. Sin embargo, una imaginación descaminada, distorsionada por una imaginería romántica, corre el riesgo de enfocarlo equivocadamente. Quizá parece que trata de la naturaleza en toda su magnitud, pero, de hecho, no contempla la naturaleza como naturaleza sino como una construcción, como una casa. El cielo es mirado como si fuera una bóveda o un techo, y el horizonte como el límite de la superficie en la que moramos. El espacio estético, tanto en Kant como en Aristóteles, es una casa en la que habitamos de una forma más o menos segura, dependiendo del clima. Intuiciones similares nos resultan familiares desde Wordsworth, como cuando se nos dice en un episodio de *The Prelude* que "... the sky was not a sky/of earth" ["... el cielo no era un cielo/de la tierra" *N. del T.]* o cuando, en un estado de ánimo más tranquilo, "Tintern Abbey" habla de una "morada" que es "... the light of setting suns/And the round ocean and the living air/And the blue sky...". Pero la alusión a Wordsworth puede también llamar a engaño porque lo que Kant no está definitivamente evocando es una visión "into the life of things", una "presencia" o "a sense/Of something far more deeply interfused/Where dwelling is the light... and in the mind of man". Lo sublime interiorizado de Wordsworth no es arquitectónico, sino, como mucho, "el cuadro *de la mente".* En la escena de Kant no se encuentra ninguna mente, ningún interior correspondiente a un

exterior. En la medida en que no están presentes ninguna mente, ningún juicio, es falso pensar el cielo como un techo o el océano como limitado por el horizonte del cielo.

La visión de Kant no es tampoco una sensación, una comprensión primaria o secundaria en el sentido de Locke: el ojo, abandonado a sí mismo, ignora el entendimiento; únicamente advierte la apariencia (es *Augenschein)* sin tener conciencia de la dicotomía entre ilusión y realidad —una dicotomía que pertenece al juicio teleológico y no al estético. En otras palabras, la transformación de la naturaleza en edificio, la transformación del cielo y del océano en bóveda y suelo, no es un tropo. El pasaje carece completamente de intercambios sustitutivos, de toda economía negociada entre naturaleza y mente; está libre de cualquier figuración o desfiguración del mundo natural. Kant se encuentra lo más lejos posible de la mente de Wordsworth que mira "upon the speaking face of earth and heaven"; o del Baudelaire de "Le Voyage" "berçant notre infini sur le fini des mers"; no es posible de ningún modo pensar en esa fría mirada como una alocución o una apóstrofe. La dinámica de lo sublime marca el momento en que lo infinito es congelado en la materialidad de la piedra, el momento en que no es concebible ningún pathos, ansiedad o sim-patía; es, en efecto, el instante del a-pathos, o apatía, como pérdida completa de lo simbólico.

Se objetará en este punto que la evocación del mar, con su espejo y con el terror de su abismo, es la verdadera figura de la mente, la conciencia del miedo y de la mortalidad mitigando el afecto del terror. Pero esto sería leer de nuevo el pasaje de Kant como si fuera *The Prelude* de Wordsworth, "The Triumph of Life" de Shelley, o "L'homme et la mer" ("La mer est son miroir...") de Baudelaire, o incluso la "Hérodiade" de Mallarmé, poemas todos éstos organizados alrededor del tropo de la metamorfosis de un terror abismal, con su precipitación vertiginosa, su descenso al *maelstrom,* a la dureza de la reflexión. Y, desde luego, el pasaje de Kant no es una metamorfosis, sino la secuencia de dos acontecimientos aleatorios. Dentro de la lógica del texto, la visión del mar como parte de un espacio delimitado no depende de ningún modo de la oposición entre el espejo y el abismo. Estas profundas percepciones están del todo ausentes de la monotonía del discurso. Dado que el observador se halla presumiblemente a salvo en tierra, el miedo de que el mar salvaje lo pueda engullir es exactamente tan falsa, y por la misma razón, como la ilusión de que

el cielo es el límite del agua. En Kant, los poetas no embarcan hasta alta mar.

Por tanto, el lenguaje de los poetas no participa de la mímesis, de la reflexión o de la percepción, en el sentido de que permitiría un vínculo entre la experiencia y la comprensión, entre la percepción y la apercepción. El realismo postula un fenomenalismo de la experiencia que aquí está siendo negado o ignorado. La contemplación del mundo por parte de Kant tal y como uno lo ve ("wie man ihn sieht") es un formalismo radical, absoluto, que no contiene ninguna noción de referencia o semiosis. Al contrario, es un formalismo absolutamente no fenomenal, no referencial, a-pathético, que vencerá en la batalla entre los afectos y encontrará acceso al mundo moral de la razón práctica, a la ley práctica y a la política racional. Por parodiar el procedimiento estilístico kantiano de la definición típica de diccionario: el formalismo radical que anima el juicio estético en la dinámica de lo sublime es lo que se denomina materialismo. Los teóricos de la literatura temerosos de haber desertado de, o traicionado, el mundo por ser demasiado formalistas se han equivocado de preocupación: según el espíritu de la tercera *Crítica* de Kant, no son todavía lo suficientemente formalistas.

Kant y Schiller*

Hoy voy a improvisar[1], porque en esta ocasión no he escrito una conferencia; no ha sido necesario hacerlo porque me enfrento a un texto mucho más fácil. No me atrevería a improvisar a propósito de Kant, pero respecto a Schiller es un poco más fácil saber qué es lo que pasa, y por ello no hay necesidad de un análisis textual detallado. Así, lo que haré se parecerá más a una exposición que a un argumento verdaderamente consistente, más a una clase que a una conferencia. Por consiguiente, es mejor hablar de ello... es un poco más fácil oír cuando se habla que cuando se lee.

Ahora bien, la observación que trato de hacer, o la pregunta que me hago yuxtaponiendo, de ese modo, a Schiller, y tratando

---

* "Kant y Schiller" fue transcrita por William Jewet y Thomas Pepper —y revisada por el editor— a partir de la cinta de audio de la quinta conferencia Messenger dada por De Man en Cornell (3 de marzo de 1983). Las notas fueron suplidas por los transcriptores y el editor.

[1] A diferencia de lo que ocurre con la mayor parte de los ensayos recopilados en este volumen (con la excepción de "El concepto de ironía"), nos encontramos ante un texto oral y no escrito. A ello se añade la "improvisación" de la que habla (irónicamente o no) el propio Paul de Man. Estas características hacen que el texto "Kant y Schiller" tenga el ritmo correspondiente a la improvisación oral, de modo que el lector apreciará constantes repeticiones, interrupciones y anacolutos. Con el fin de indicar los momentos en que tales anacolutos se producen, hemos utilizado los puntos suspensivos (...). Cuando aparezcan, debe entenderse que hay un cambio de sintaxis, de idea o una repetición dentro de una continuidad de la misma idea *[N. del T.]*.

de mirar más de cerca qué pasó exactamente entre Kant y Schiller, qué sucede cuando Schiller comenta específicamente a Kant ... ese acontecimiento, ese encuentro, y la estructura de ese encuentro, que no es, como digo, demasiado difícil de explicar, es en sí mismo complejo y, supongo, importante hasta cierto punto. Tienen que ver con dos cuestiones, una de ellas de una importancia histórica general, la otra de una importancia mucho más directa para estas conferencias.

La primera tiene que ver con el problema general de la recepción de Kant, el *Crítico,* y específicamente con la recepción de la *Crítica del juicio,* un libro importantísimo que ha mantenido su extrema importancia a lo largo de los siglos XIX y XX y que todavía es invocado constantemente, de forma directa o indirecta.

Recientemente habrán advertido que cuando Walter Jackson Bate tenía algo que decir sobre las humanidades, la autoridad a la que se refería era, ante todo, Kant. Y se habrán dado cuenta de que cuando Frank Lentricchia trataba de encuadrar ciertos tipos de crítica contemporánea que todavía no tenían nombre para darles su merecido, también se refería a Kant, volvía a Kant[2]. Así las cosas, es casi un chiste esta "vuelta a Kant"[3].

Pero la presencia de la tercera *Crítica* en el discurso crítico —en este país y, de diferente forma, en Alemania y Francia, aunque frecuentemente mediada por todo tipo de nombres, hasta el punto de que ya no es Kant lo que se tiene sino una serie total de nombres entre medio— ... la recepción de Kant, la de la tercera *Crítica,* es muy compleja y no bien conocida. Hay alusiones a ella por aquí y por allá, pero no ha sido verdaderamente explorada. Está el libro de René Wellek, *Kant in England*[4], que he

---

[2] Véase Walter Jackson Bate, "The Crisis in English Studies", *Harvard Magazine* 85:1, septiembre-octubre de 1982, págs. 46-53, y Frank Lentricchia, *After the New Criticism,* Chicago, University of Chicago Press, 1980. Cfr. las observaciones de De Man sobre Bate en "The Return to Philology," en *The Resistance to Theory,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, y sobre Lentricchia en "Kant's Materialism" en este volumen.

[3] El chiste se basa en el juego de palabras fónico sólo perceptible en el original inglés. El fragmento dice así: "... he went back to Kant. So this is almost a joke, this 'back to Kant'" *[N. del T.].*

[4] René Wellek, *Immanuel Kant in England 1793-1838,* Princeton, N. J., Princeton University Press, 1931.

leído recientemente y que está muy bien pensado, del que se desprende que los románticos ingleses no entendieron a Kant en absoluto. Pero su punto de referencia es la *Crítica de la razón pura* más que la *Crítica del juicio.* Pues bien, en todo ese campo queda, por supuesto, mucho que hacer, como siempre. Pero contiene una pauta que trataré hasta cierto punto de evocar aquí.

Siempre parece darse una regresión desde la clarividencia y el impacto, desde el impacto crítico del original. Hay un intento ... Si, en efecto, hay algo de cierto en la forma en que yo les sugerí hace dos días que Kant puede ser leído, entonces la declaración de Kant es muy amenazante, tanto para la filosofía como para la relación entre el arte y la filosofía en general. Así pues, algo hay ahí tan amenazante de forma directa que se siente la necesidad de pasar por encima de ello... las dificultades, los obstáculos que Kant ha creado. De modo que hay una regresión, un intento de explicar, de domesticar la clarividencia crítica del original, hecho que conduce, entonces, a textos como los de Schiller que tratan de hacer precisamente eso. Aparte de un texto como las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller, o de otros textos del mismo autor relacionados con Kant, toda una tradición ha nacido en Alemania... en Alemania y en otros lugares: una manera de enfatizar, de revalorizar lo estético, una manera de poner lo estético como ejemplar, como una categoría ejemplar, como una categoría unificadora, como un modelo para la educación, como modelo incluso para el estado. Y un cierto tono que es característico de Schiller, que uno sigue oyendo a lo largo de todo el siglo XIX en Alemania, que oímos en principio en Schiller mismo, pero que escuchamos después en Schopenhauer, que oímos en el primer Nietzsche *(El nacimiento de la tragedia* es puramente schilleriano en su tono, y en otras cosas más), que seguimos oyendo todavía, de una cierta forma, en Heidegger. Ese tono siempre... una cierta valorización del arte, una cierta valorización a priori del arte, que es un tema frecuente a lo largo de toda esa tradición... siempre se repite, siempre aparece repetido por un acercamiento crítico que está más próximo al del original de Kant y que va acompañado por este acercamiento mucho más positivamente valorizado al arte. Vimos lo que la yuxtaposición entre Schiller y Kleist conlleva, y vimos la forma en que Kleist nos devuelve en cierto modo a ciertas de las más amenazantes clarividencias de Kant en términos de

Schiller[5]. Hallaríamos un juego semejante entre Schopenhauer y Nietzsche, en la manera en que Nietzsche —no sólo el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia,* sino también el Nietzsche más tardío— actúa críticamente en relación con Schopenhauer y, diría, "des-shilleriza" y "rekantiza" lo que Schopenhauer había dicho. Incluso sugeriría escoger un nombre que no es puramente alemán, sugeriría que algo como eso podría decirse para situarnos entre Heidegger por una parte y Derrida por otra; de manera que la lectura que Derrida ofrece de Heidegger, en la que Heidegger jugaría el papel de Schiller, y Derrida aparecería más cercano a Kant, en un tipo de examen similarmente crítico de una cierta reivindicación de la autonomía y el poder de lo estético que está siendo afirmado después de Schiller, pero no necesariamente después de Kant. Éste es un problema muy complejo respecto al que no planeo hacer ninguna contribución, excepto mirar desde un poco más cerca el modelo original, la relación entre Kant y Schiller. Porque ello establece un modelo que será recurrente y que marca una manera posible de organizar la cuestión de la recepción de Kant a lo largo del siglo XIX, por lo menos en Alemania, aunque encontrarían ustedes elementos similares en Inglaterra. Matthew Arnold, por ejemplo, es muy schilleriano. ¿Quienes serían los equivalentes? ¿Quién sería el Kant de Matthew Arnold? ¿Ruskin? No lo sé. Ésa es una cuestión digna de jugar con ella... Pater, ciertamente no... pero encontrarían elementos interesantes del mismo tipo también en otras tradiciones.

De acuerdo. El tema tiene que ver también con la cuestión que está más cercana a nuestra preocupación aquí; porque parece ser, como a menudo es el caso, que... Puesto que he recibido ahora preguntas de su parte y puesto que he percibido algunas resistencias... Son ustedes tan amables desde el principio, tan hospitalarios y tan benevolentes que tengo la sensación de que... Pero sé que no es el caso y que siempre hay algún episodio interesante en una serie de conferencias como ésta que... lo sé por experiencia. Uno no empieza necesariamente con un estado de ánimo tan idílico como las cosas han ido ocurriendo aquí. Pero

---

[5] Véase Paul de Man, "Aesthetic Formalization: Kleist's Über das Marionettentheater," en *The Rhetoric of Romanticism,* Nueva York, Columbia University Press, 1984, dictada como segunda conferencia Messenger.

no pasa demasiado tiempo hasta que sientes que estás provocando irritación, y que hay cierta reacción que está destinada a suceder, ciertas cuestiones que están destinadas a ser planteadas, lo cual representa un momento interesante en el que ciertas discusiones están destinadas a surgir.

Bien, el tema que ha surgido y que yo no quería que surgiera deliberadamente —o que yo desconocía, en un cierto sentido— ha sido el problema de la cuestión de la reversibilidad, de la reversibilidad según el tipo de los modelos que he estado desarrollando a partir de los textos. Y esto está vinculado a la cuestión de la reversibilidad, vinculado a la cuestión de la historicidad. Encuentro esto considerablemente interesante y eso es para mí lo interesante, la cosa productiva que ha resultado de estas conferencias (excepto por el hecho de que tuve que escribir tres conferencias, que ahora he pasado a limpio). Éste no fue un tema deliberado. Surgió por sí mismo, ha salido a relucir por una pregunta, y, por ello, es mucho más interesante que cualquier otro para mí.

No quiero decir muchas cosas sobre ello, pero por lo menos algo sí que diré. Cuando hablo de irreversibilidad es porque en todos esos textos y yuxtaposiciones de textos, hemos sido conscientes de algo que se podría llamar progresión —aunque no debería ser tal—, un movimiento, desde el conocimiento, desde los actos de conocimiento, desde los estados de conocimiento, a algo que ya no es un conocimiento sino que es, hasta cierto punto, una ocurrencia, que tiene la materialidad de algo que sucede verdaderamente, que ocurre verdaderamente. Y en ese punto, el pensamiento de la ocurrencia material, algo que ocurre materialmente, que deja una huella en el mundo, que le hace algo al mundo como tal... esta noción de ocurrencia no se opone en ningún sentido a la noción de escritura. Pero sí que se opone, hasta cierto punto, a la noción de conocimiento. Recuerdo una cita de Hölderlin —si no se cita a Pascal siempre se puede citar a Hölderlin, que es igualmente útil— que dice: "Lang ist die Zeit, es ereignet sich aber das Wahre." Largo es el tiempo, pero... no "verdad", no "Wahrheit", sino "das Wahre", lo que es verdad, lo que ocurrirá, lo que tendrá lugar, lo que eventualmente tendrá lugar, lo que eventualmente ocurrirá[6]. Y lo que

[6] Véanse los comentarios de De Man sobre este verso (de la primera versión

caracteriza a la verdad es el hecho de que ocurre, no la verdad, sino lo que es verdadero. La ocurrencia es verdadera porque ocurre; por el hecho de ocurrir contiene una verdad, un verdadero valor, *es* verdad.

Su modelo, el modelo lingüístico del proceso que estoy describiendo, y que es irreversible, es el modelo del paso desde el tropo, que es un modelo cognitivo, a lo performativo, por ejemplo. No lo performativo en sí mismo —porque lo performativo en sí mismo existe independientemente de los tropos y existe independientemente de un examen crítico o de un examen epistemológico de los tropos—, sino la transición, el paso desde una concepción del lenguaje como sistema, quizá como sistema cerrado, de tropos, que se totaliza a sí mismo como una serie de transformaciones que puede ser reducida a sistemas tropológicos... así, pues, el hecho de que se *pase* desde una concepción del lenguaje a *otra* concepción del lenguaje en la que el lenguaje ya no es cognitivo sino performativo.

Y este paso, si se concibe de este modo, es decir, como tránsito desde el tropo al performativo —e insisto en la necesidad de aclarar esto: el modelo no es el performativo, el modelo es el paso desde el tropo al performativo—... este paso ocurre siempre, y sólo puede ocurrir, mediante una crítica epistemológica del tropo. El tropo, la epistemología de los tropos, permite la emergencia de un discurso crítico, un discurso crítico trascendental, que llevará la noción de tropo hasta el límite, tratando de saturar todo nuestro campo del lenguaje. Pero entonces restan ciertos elementos lingüísticos que el concepto de tropo no puede alcanzar, y que pueden ser, entonces, por ejemplo —aunque existen otras posibilidades— performativos. Este proceso, con el que nos hemos topado un cierto número de veces, es irreversible. Va en ese dirección y ya no se puede volver desde ese punto al anterior. Pero eso no significa —porque, por otra parte, entonces, el modelo del performativo, la transición desde el tropo al performativo, es también útil aquí—, no significa que la función performativa del lenguaje vaya a ser aceptada y admitida como tal. Siempre será reinscrita dentro de un sistema cognitivo, siempre será *recupe-*

---

de "Mnemosyne" de Hölderlin) en su introducción a Carol Jacobs, *The Dissimulating Harmony: The Image of Interpretation in Nietzsche, Proust, Rilke and Benjamin*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, pág. xi.

rada, reincidirá, por decirlo así, mediante un tipo de reinscripción de lo performativo de nuevo en un sistema tropológico de cognición. Esa reincidencia, sin embargo, no es lo mismo que una inversión. Porque ésta está, a su vez, abierta a un discurso crítico similar al que se ha extraído de la noción de tropo, al de lo performativo. Así pues, no se trata de un retorno a la noción de tropo y a la noción de conocimiento; oscila entre ambos, e igualmente se halla en equilibrio entre ambos, y como tal no es una inversión, es una reincidencia. Y una reincidencia en ese sentido no es lo mismo; tiene que ser distinguida de una manera que aquí sólo la he podido sugerir, pero que requeriría una formulación mucho más refinada... la recuperación, la reincidencia, tiene que ser distinguida de la inversión.

Nos encontramos ahora frente a la *historia...* y cuando el otro día se preguntó si yo pensaba en la historia como un a priori en cualquier sentido, tuve que contestar a eso que sí. En ese momento, no sabiendo en qué trampa había caído, en qué o si había caído en una trampa, o qué hay tras ella... todavía no lo sé. La historia, el sentido de la noción de historia como historicidad a priori de este tipo de modelo textual que he estado sugiriendo aquí, la historia no está pensada como una progresión o una regresión, sino como un acontecimiento, como una ocurrencia. Hay historia desde el momento en que palabras como "poder" y "batalla," etc., salen a escena. En ese momento las cosas *suceden,* hay una *ocurrencia,* hay un *acontecimiento.* La historia no es, por tanto, una noción temporal, no tiene nada que ver con la temporalidad, sino que es la emergencia de un lenguaje de poder al margen de un lenguaje de conocimiento. Una emergencia que no es, sin embargo, ella misma ni un movimiento dialéctico ni ningún tipo de *continuum,* ningún tipo de *continuum* que sería accesible al conocimiento, por mucho que pueda ser concebido, como es el caso en la dialéctica hegeliana, como negación. Lo performativo no es una negación de lo tropológico. Entre lo tropológico y lo performativo hay una separación que no permite ninguna mediación. Pero hay un movimiento unidireccional que va desde uno a otro y que no es susceptible de ser representado como un proceso temporal. Que es histórico, y que no permite ninguna reinscripción de la historia en cualquier tipo de conocimiento. La regresión aparente de la que hemos hablado, la aparente regresión de la que hoy veremos un ejemplo, la regresión a partir del acontecimiento, a partir de la materialidad del significante inscri-

to en Kant, o a partir de esas otras rupturas que hemos identificado más o menos precisamente dentro del discurso cognitivo del tropo... esta regresión ya no es histórica, porque esa regresión tiene lugar de modo temporal y como tal no es historia. Uno podría decir, por ejemplo, que en la recepción de Kant, en la forma en que Kant ha sido leído, desde la tercera *Crítica* —y eso fue una ocurrencia, algo sucedió ahí, algo ocurrió—... que en la recepción total de Kant desde entonces hasta ahora, nada ha sucedido. Lo cual es otra forma de decir que no hay historia, que es otra forma de decir —hecho que le encantaría a mi amigo Jauss— que la recepción no es histórica, que entre la recepción y la historia hay una separación absoluta, y que tomar la recepción como modelo del acontecimiento histórico es una equivocación, es un error[7]. No debería usar estos términos como si fueran intercambiables —llamémoslo... una equivocación. Jamás pensaría en Jauss como alguien que comete una equivocación. Una cosa, no obstante, es cierta. El acontecimiento, la ocurrencia, se resiste mediante su reinscripción en el conocimiento de los tropos, y que es en sí mismo un movimiento tropológico, cognitivo y no histórico.

Veremos ahora un ejemplo de ello atendiendo a la forma en que Schiller reinscribe a Kant en el sistema tropológico de la estética que, como vimos, Kant había en un cierto sentido desarticulado, puesto al margen. No sé qué expresión usar... no podemos decir "ir más allá"... él había interrumpido, roto, desarticulado el proyecto de la articulación que la estética —que él había emprendido y que él mismo, gracias al rigor de su propio discurso, derribó bajo el peso de su propio discurso crítico epistemológico. En cierto sentido, un momento aterrador... aterrador para Kant, puesto que toda la empresa de la filosofía está ahí envuelta, y se veía de esa manera amenazada. Kant no lo advirtió en ese momento... No creo que Kant, cuando escribió sobre los cielos y el mar ahí... que se estremeciera. No hay que entender esto de forma literal. Es aterrador en un sentido que no conocemos. ¿Qué sabemos acerca de las pesadillas de Immanuel Kant? Estoy

---

[7] Véase la introducción de De Man a Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. de Timothy Bahti, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, ahora reimpreso como "Reading and History," en De Man, *The Resistance to History*.

seguro de que eran... muy interesantes... Königsberg, allí en invierno... me estremezco sólo de pensarlo.

Pues bien, Schiller escoge en concreto el concepto de lo sublime en un ensayo relativamente temprano denominado "Vom Erhabenen" (que hay que distinguir de un ensayo más tardío denominado "Über das Erhabenen")... "De lo sublime", al que le pone como subtítulo "weitere Ausführung einiger Kantischen Ideen", "desarrollo posterior de unas pocas ideas kantianas"[8]. Y es uno de los pocos textos de Schiller en el que está leyendo y citando a Kant de una forma verdaderamente atenta. Y lo que cita y lee es el parágrafo 29 de la tercera *Crítica*, el pasaje sobre lo sublime del que hablamos hace dos días[9].

Una primera observación al respecto, en términos tropológicos, es que, a diferencia del estilo de Kant, el de Schiller es tropológico —todo es un tropo, desde el principio hasta el final, y un tropo específico, uno muy importante, muy característico, el quiasmo. No hay una sola frase en... Schiller invita a la parodia, a la esquematización, e invita a la parodia porque no puede escribir dos frases que no estén simétricamente delimitadas por un cruce quiásmico. Veremos cómo cualquiera de las frases que citaré —aunque, desde luego, no estaré poniéndolo de relieve todo el tiempo— estará así organizada, así estructurada. ¿Qué quiero decir cuando digo que están estructuradas de un modo quiásmico? Es muy simple. Por ejemplo, Schiller trabaja de forma enfática, como habrán notado sólo con leer un párrafo... y elegí un poco al azar lo que les pedí que leyeran. Dondequiera que lean a Schiller, se encontrarán con bastante más de lo mismo. Al menos en lo que se refiere a una estilística particular y a una estructura tropológica —siempre será lo mismo. Escojan una polaridad, una variedad de polaridades, bien delimitadas, estrictamente opuesta

---

[8] Las referencias a "Vom Erhabenen" y, más tarde durante la conferencia, a "Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen", de Schiller pertenecen a las *Nationalausgabe* de las *Werke* de Schiller, Weimar, Herman Bohlaus Nachfolger, 1963, y aparecen en el texto según el volumen y el número de página. "Vom Erhabenen" ha sido traducido al inglés como "On the Sublime (Toward the Further Development of Some kantian Ideas)" por Daniel O. Dahlstrom en Friedrich Schlegel, *Essays*, ed. Walter Hinderer, Nueva York, Continuum, 1993, págs. 22-44.

[9] Referencia a "Fenomenalidad y Materialidad en Kant", incluido en este volumen.

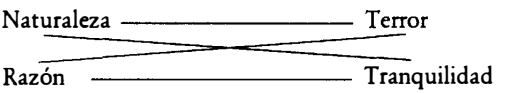
una a la otra; por ejemplo, una polaridad como Naturaleza y Razón. En el apartado sobre lo sublime, dicha polaridad tiene que ver con el Terror, con el estar atemorizado, con la agitación del terror —y con lo opuesto del Terror, que es la Tranquilidad. El término correcto en Schiller es *Gemütsfreiheit,* que significa libertad de espíritu, de modo que eres "libre" y, por ello, estás tranquilo. Pues bien, en esas escenas sobre lo sublime, la Naturaleza se muestra como peligrosa, como amenazante, con sus montañas y demás. De modo que la Naturaleza se asocia al Terror, mientras que la Razón, por otra parte, que es el libre ejercicio de *Vernunft,* se asocia a un tipo específico de tranquilidad. Así pues, siempre tenemos —y pueden esquematizar esta duración... tenemos una polaridad, y después otro conjunto de polaridades, oponiéndose a lo que he citado, que está emparejado con el primero como atributo del primero:

Naturaleza ——————— Terror
Razón ——————— Tranquilidad

La posibilidad de ser aterradora es un atributo de la Naturaleza; la tranquilidad es un atributo de la Razón. La Naturaleza no es siempre aterradora, pero es un atributo de la naturaleza sublime, un atributo necesario, diríamos. Y Schiller hace una observación a este respecto, elabora un argumento: que la naturaleza sublime tiene que ser aterradora. Tiene que ser un elemento de la naturaleza sublime de la Naturaleza. Mientras que la razón, la Razón sublime, la Razón en el nivel de lo sublime, tiene que mantener una cierta libertad de contemplación, que denomina Gemütsfreiheit y que es tranquila. Normalmente, a la Naturaleza la llama Terror y a la Razón la llama Tranquilidad, y éste es el sistema del que se parte.

Entonces, Schiller comienza a argumentar, a decir que lo sublime no es la Naturaleza actuando sobre el Terror, lo cual quiere decir algo bastante simple, lo siguiente: que, enfrentados a la naturaleza aterradora, enfrentados al abismo, por ejemplo, a un gran abismo, no podemos hacer nada. Podemos remediarlo a través de medios naturales; podemos construir una barrera, y entonces ya no estaremos asustados. Que, dice, es la Naturaleza trabajando sobre el terror —porque todavía se trata de trabajar con una cosa natural. Una barrera es una cosa natural, incluso si uno mismo la construye está todavía dentro del campo de lo natural

—... objetos naturales, entidades naturales, madera, herramientas, y así sucesivamente. Que, dice Schiller, no es sublime. No hay nada sublime en eso. Podemos admirar la habilidad del hombre que es capaz de hacerlo, pero no es una cosa sublime, no es en absoluto un movimiento sublime. Lo que será sublime, lo que puede ser denominado sublime es la acción de la Razón sobre el Terror. La Razón puede actuar sobre el terror, no previniéndolo, no haciendo menos peligroso lo que pueda suceder, sino creando una distancia, provocando una libertad de espíritu, hecho posible en ciertas condiciones. Y la mente advertirá esto en tanto se separe del cuerpo —por ejemplo, verá que mientras el cuerpo resulta amenazado, la mente permanece extremadamente libre—, lo cual es en este caso afortunadamente verdadero. Si estamos enfermos, por ejemplo, encontramos que la mente es terriblemente libre y terriblemente activa. En ese caso, la Razón está actuando sobre el Terror, y entonces cambian los emparejamientos. Hay una sustitución del atributo porque el Terror, que normalmente se asocia a la Naturaleza, se asociará ahora con la Razón. Y cuando eso sucede —esos sistemas son siempre totalizadores— se da una inversión simétrica —que es una inversión para nosotros. Y el quiasmo es una estructura reversible, una estructura simétrica y reversible. Si la Razón puede actuar sobre el Terror, si la Razón puede asimilar el atributo del Terror, entonces la Naturaleza será capaz de asimilar el atributo de la Tranquilidad, y podremos gozar de la tranquilidad, con una cierta tranquilidad, de la violencia sublime de la Naturaleza. Lo sublime es gozado hasta el punto de que la Naturaleza puede ser gozada con una cierta tranquilidad.



Pueden ver... quiero exponer este modelo ante ustedes, no por su mérito intrínseco... respecto a si esto es verdadero o falso no tengo ni la menor idea ni el más mínimo interés. Es lo suficientemente verdadero en algún nivel de verosimilitud psicológica. Pero posee una estructura muy específica, y será desarrollada, será establecida por medio de esa estructura. Y esa estructura puede ser esquematizada mediante ese tropo del quiasmo, que es obsesivamente recurrente a lo largo del discurso de Schiller. Lo encontrarán por doquier.

¿Cómo funciona esto en relación con la teoría de lo sublime de Kant que, como les he recordado, estaba basado en un paso, en una transición desde algo llamado sublime matemático a lo sublime dinámico? Schiller va a cambiarlo explícita y deliberadamente, y por unas buenas razones propias. En principio, polariza a Kant porque, como vimos, en Kant la diferencia, o la distinción, o la transición desde lo sublime matemático a lo sublime dinámico, no es de ningún modo una polaridad. Lo sublime dinámico no está simétricamente opuesto a lo sublime matemático. La relación no es antitética, es algo mucho más complejo. Vimos —de hecho, tuvimos un gran problema—... no conseguimos identificar la naturaleza de tal relación. ¿Por qué necesita Kant lo sublime dinámico? Se pueden dar varias explicaciones. Finalmente, tuvimos que recurrir a un modelo lingüístico, un modelo lingüístico precisamente del paso desde el tropo al performativo con el fin de no de dar cuenta de, sino de explicar por qué esta yuxtaposición, por qué esta sucesión, esta secuencia aparente ocurre en Kant. Ciertamente no se trata de una oposición. Se piensa en lo sublime dinámico como un tipo de residuo después de que el discurso tropológico haya tratado de saturar el campo. Se piensa en ello como un paso desde el tropo al performativo, como un paso desde el conocimiento al poder. Pero ninguno de esos... el tropo y el performativo no son antitéticos entre sí, ellos son... diferentes, eso es, de la misma manera en que el conocimiento y el poder no son antitéticos entre sí. Hay un poder del conocimiento, el conocimiento tiene su propio poder. Hay poderes que no están dictados por el conocimiento, etc., de manera que forman una antítesis; uno no excluye al otro en absoluto. Su relación es mucho más compleja, mucho más fina —como Wordsworth, en algún lugar del "Essay upon Epitaphs", habla de una relación mucho más fina entre entidades que la que se puede dar en una oposición completa, y éste es el caso. La relación entre ellos, entre lo matemático y lo sublime, es una discontinuidad. No es una dialéctica, no es una progresión o una regresión, sino una transformación del tropo en poder, que no es en sí misma un movimiento tropológico, y que no puede ser explicada por medio de un modelo tropológico. No se puede dar cuenta del cambio desde el tropo al performativo, no se puede dar cuenta del cambio desde lo sublime matemático a lo sublime dinámico en Kant —argumenté por lo menos— no se puede explicar de acuerdo con un modelo tropológico.

Pues bien, en Schiller empezamos con una polaridad absoluta, con una oposición absoluta, antitética, entre lo que denomina dos "impulsos", *Triebe.* Esta palabra reaparece constantemente en Schiller —*Triebe,* una palabra que conocen por Freud—, una palabra que no es frecuente en Kant, quien habla de leyes, de *Gesetze,* pero muy raramente de los *Triebe.* Los dos impulsos que Schiller opone el uno al otro son la tendencia hacia el conocer, hacia el representar (y, dice, la tendencia a cambiar el mundo, a cambiar la naturaleza), y la tendencia a mantener, a preservar, a dejar las cosas tal como están. Un ejemplo de la segunda, la tendencia a mantener, sería el deseo de auto-preservación. Uno no quiere morir —se protege a sí mismo mediante una auto-preservación, quiere que las cosas permanezcan como son. Por otra parte, la tendencia a conocer es una tendencia implicada en el cambio.

La Naturaleza puede ser un obstáculo para las dos, pero Schiller hace una distinción entre ellas y propone una terminología que, según él, es preferible a la de Kant. Mientras Kant hablaba de un sublime matemático y de uno dinámico, él, Schiller, opondrá entre sí lo que denomina lo sublime teórico y lo sublime práctico. Y déjenme citarles, en una traducción improvisada e inadecuada, el pasaje que tengo en mente. Y verán —como digo, no insistiré en ello continuamente— cómo todos esos pasajes están construidos como frases antitéticas, quiásmicas, simétricas, que se corresponden unas a otras sintácticamente, totalmente excepto por algunas sustituciones de palabras que se corresponden entre sí porque son antitéticas. He aquí la cita: "En lo sublime teórico, la Naturaleza, como objeto de conocimiento, se opone al deseo de adquirir representaciones, al deseo de conocer *[Vorstellungstrieb]."* Esto es lo que sucede en lo sublime teórico. "En lo sublime práctico, la naturaleza, como objeto de emoción, se opone a nuestro deseo de auto-preservación" *(Werke,* 20, páginas 174-175). Vean, las dos frases son iguales ¿verdad? En lo sublime teórico/en lo sublime práctico, naturaleza/naturaleza, objeto de conocimiento/objeto de emoción, se oponen a los deseos. Por una parte, el deseo de adquirir la representación; por otra, el deseo de auto-preservación. Simetría perfecta: una de las frases tiene exactamente la misma estructura sintáctica que la otra, y los cambios que se observan en ellas son siempre opuestos polares: teórico/ práctico, conocimiento/emoción, representación y deseo de auto-preservación, ésas son las polaridades. "En el primer caso", es decir, en el de lo sublime teórico, "la naturaleza es consi-

derada sólo como una entidad que debería extender, que debería expandir nuestro conocimiento. En el segundo, es representada como un poder *[Macht]* que puede determinar nuestro propio predicamento, nuestra propia situación." "Por ello", dice Schiller, "Kant denomina a lo sublime práctico lo sublime del poder o lo sublime dinámico, en oposición a lo sublime matemático. Porque es imposible", prosigue Schiller, "decidir si el campo de lo sublime está completamente cubierto por los conceptos de lo sublime matemático y de lo sublime dinámico, prefiero —yo, Schiller— prefiero la subdivisión sublime práctico/sublime teórico a la de sublime matemático/sublime dinámico".

Es un argumento curioso, aunque en cierto modo tiene sentido. Él dice —o él siente... no lo explicita— que en la medida en que lo matemático y lo dinámico no son opuestos polares, en la medida en que uno se inmiscuye en el otro, es difícil distinguir entre ellos, que no podemos decir que cubren todo el campo de lo sublime. En cambio, si tenemos unos opuestos polares verdaderos, blanco y negro por ejemplo, podemos cubrir todo el campo y establecer nuestra totalización mucho más fácilmente. Es también curioso que diga, "Kant por ello denomina a lo sublime práctico 'lo sublime del poder'". No es cierto, es él quien denomina sublime práctico a lo sublime dinámico. La palabra "práctico" no aparece en ese punto en Kant, no debería hacerlo en ese momento. Así pues, lo sublime matemático, o lo sublime teórico, se caracteriza en Schiller por un fracaso de la representación —y ello, en términos kantianos, es correcto puesto que vimos que lo sublime matemático es la incapacidad de alcanzar la magnitud por medio de los modelos de la extensión, por medio de modelos espaciales, de modo que es una interpretación correcta. Para Kant, lo sublime matemático se caracteriza por un fracaso de la representación, mientras que lo que Schiller denomina lo sublime práctico se caracteriza por la inferioridad física del cuerpo cuando se halla en peligro. Dado que el propósito de lo sublime práctico es la auto-preservación, se caracteriza por el hecho de que la Naturaleza puede amenazarnos porque es prácticamente, enfáticamente, más fuerte... puede ser más fuerte que nosotros, en una tormenta o en un incendio o en cualquier cosa semejante en la que quieran pensar.

Pues bien, no encontrarán en Kant esta noción de peligro físico, de amenaza física de la Naturaleza, en un sentido empírico —en cuanto a lo absolutamente empírico, somos concretamente

amenazados por un incendio o por una tempestad. En el tratamiento que Kant hace de lo sublime no hay mención de ello. La noción de peligro aparece en Kant, y está el ejemplo de la naturaleza violenta puesta a veces como ejemplo, pero por diferentes razones. La noción de peligro aparece en Kant no como amenaza directa de una fuerza natural a nuestro bienestar físico, sino, ante todo, como recordarán, en la conmoción de la sorpresa, de la *Verwunderung*, que experimentamos cuando nos enfrentamos a algo de extrema magnitud. Sentimos que nuestras facultades, incluyendo la imaginación, son incapaces de abarcar la totalidad de lo que encuentran. Ello tiene lugar, el peligro tiene lugar como fallo de la representación, y tiene que ver, será explicado, podrá dar cuenta de ello —tiene que ver con la estructura de la imaginación. Ésa es la razón por la que le interesa a Kant, porque nos dice algo sobre la estructura de la imaginación. Ello no nos dice nada sobre la auto-preservación. No nos dice nada sobre cómo alcanzar la auto-preservación, sobre cómo protegernos a nosotros mismos de las tempestades, o sobre cómo protegernos a nosotros mismos, por así decirlo, psicológicamente del peligro. No mediante la construcción de una barrera, sino desarrollando un tipo de actividad mental que nos permite separarnos del peligro. Aquí está Schiller, cito a Schiller: "Lo sublime práctico se distingue de lo sublime teórico en que se opone a las demandas de nuestra existencia, mientras que lo sublime teórico se opone sólo a las demandas de nuestro conocimiento." La existencia opuesta al conocimiento. "Una entidad o un objeto es teóricamente sublime si implica la representación de lo infinito, que la imaginación se siente incapaz de alcanzar. Una entidad es prácticamente sublime si implica la representación de un peligro que nuestra fuerza física se siente incapaz de superar. Somos derrotados, en la primera forma de lo sublime, en nuestro intento de representar; somos derrotados, en el segundo caso, en nuestro intento de oponer. Un ejemplo de lo primero es el del océano en calma; un ejemplo de lo segundo es el del océano en medio de una tempestad."

Advertirán que hay aquí algún eco distante. En efecto, recuerda hasta cierto punto ese pasaje en Kant... donde Kant habla del mar y de los cielos, y donde habla de un mar tranquilo y de un océano en movimiento. Hay un recuerdo distante de ello, pero es completamente diferente en su función. No mantiene ninguna relación con la función de esos dos escenarios, tal y como fueron descritos y empleados por Kant. Todo el pasaje, de

nuevo con su énfasis en lo práctico, en lo pragmático —más que en el problema filosófico que preocupaba a Kant, es decir, la estructura de la imaginación— el impacto total de este pasaje es completamente diferente. El pasaje es demasiado claro. Lo comprendemos perfectamente bien. Quizá la traducción es un poco problemática, o yo no lo he leído correctamente, pero si lo leen lo comprenderán. Cualquiera lo entenderá inmediatamente en esta oposición.

Schiller continúa con su valoración. Y valorará lo práctico sobre lo teórico. Lo sublime práctico, que es del único del que sigue hablando durante el resto del ensayo, es valorado de una forma verdaderamente positiva a expensas de lo sublime teórico, donde interpretó correctamente a Kant. Así, añade algo a Kant que no está en Kant, y entonces valora lo que ha añadido como algo más importante que lo que realmente estaba en Kant. Esta valoración tiene lugar en varias escenas. Le cito para ustedes: "Lo sublime teórico contradice el deseo de representación del conocimiento, lo sublime práctico contradice el deseo de auto-preservación. En el primer caso, está siendo contestada una sola manifestación de nuestros poderes cognitivos. En el segundo, sin embargo, lo que es atacado es el fundamento último de todas sus manifestaciones, es decir, la existencia misma." Así pues, lo sublime práctico pone mucho más en juego porque toda nuestra existencia está siendo amenazada, mientras que la única cosa que está siendo amenazada en lo sublime teórico es nuestra habilidad para representar, nuestra habilidad para conocer. ¿Quién se preocupa por el conocimiento cuando la tempestad golpea a la puerta? En ese momento no queremos conocer; queremos auto-preservarnos, queremos sobrevivir, psicológicamente, al asalto que estamos sufriendo. Hay mucho más en juego, toda nuestra existencia; mientras que una pequeña pérdida de conocimiento puede siempre ser resarcida al día siguiente, ¿hmm?... eso es mucho más amplio y, por ello, causa un terror real, mientras que perder un poco de conocimiento, o que éste se vea un poco amenazado, como mucho causa un disgusto.

Schiller continúa con esta valoración: "Nuestra sensibilidad está, por ello, mucho más relacionada con lo aterrador que con la entidad infinita —lo sublime teórico era infinito— puesto que el deseo de auto-preservación habla en voz más alta que el impulso hacia el conocimiento. Por esta verdadera razón, porque el objeto del terror agrede nuestra existencia con mucha más violencia que

el objeto de la infinidad, la distancia en nosotros entre el poder sensorial y el supersensorial es experimentado mucho más vivamente, y la superioridad de la razón y de la libertad interior llega a ser mucho más manifiesta. Y dado que la esencia de lo sublime radica en la conciencia de esta libertad racional, y dado que todo placer asociado a lo sublime se funda en esta conciencia, de ahí se sigue, y esto es algo que confirma también la experiencia, que el terror debe impresionarnos más vívidamente y más placenteramente en la representación estética que lo infinito, y que, en consecuencia, lo sublime práctico posee una ventaja considerable sobre lo sublime teórico en téminos de poder emocional" (*Werke*, 20, págs. 174-175).

Lo más chocante de esos pasajes, que son bastante convincentes y completamente razonables desde un punto de vista psicológico y empírico... son también razonables si se piensa en ellos en términos del propio interés de Schiller como dramaturgo, si no se pregunta la cuestión filosófica "¿qué es la estructura de la facultad de la imaginación?" y, en cambio, se pregunta por la cuestión práctica "¿cómo voy a escribir obras de éxito?" en la que Schiller estaba parcial y legítimamente interesado. Se provocará mucho más efecto en la audiencia usando el terror o usando escenas de terror, también usando escenas en las que la Naturaleza está amenazando de forma directa, que si se usa abstracciones como la infinidad que no son fácilmente representables en la escena. Así pues, en Schiller hay una falta total, una falta asombrosa, ingenua, infantil de preocupaciones trascendentales, una asombrosa falta de preocupación filosófica. No tiene ningún interés en ello. No le molesta ni lo más mínimo que el conocimiento sea imposible mientras él pueda llenar su teatro. No quiero ponerlo en términos despectivos, pero eso es práctico y necesario, mientras que lo otro puede esperar. En Kant, sin embargo, todo el terror que está ahí, toda la inquietud, surge de la incapacidad de las facultades de la razón y de la imaginación, y ésta es la única, su única y profunda preocupación filosófica. Schiller parece estar mucho más preocupado por lo práctico, parece preocupado —bien, lo diré burlonamente, preocupado por su propio éxito como dramaturgo, aunque está más preocupado también, más legítimamente preocupado, por la psicología del terror: ¿Cómo voy a luchar contra el terror, cómo voy a resistir el terror? Por medio de un recurso psicológico que enfatiza la razón y la habilidad para mantener la razón frente al terror. Es una forma de vivir

con el terror, incluso si estás físicamente anulado por él. Curiosamente, este énfasis en lo práctico, este énfasis en lo psicológico, en lo empírico, lleva a la más alta acentuación de los poderes abstractos, como es claro a partir de la cita en la que se dice que la distancia entre la razón y la naturaleza se ve aumentada por esto, y la abstracción de esos poderes, en su abstracción, los separa más que antes de lo natural, lo concreto, a pesar de y a causa del énfasis en lo práctico y pragmático. El acento en la dicotomía entre lo práctico y lo teórico trae como resultado, como veremos bastante pronto, la idealización de lo práctico, por una parte —lo veremos— y, por otra, una cierta banalización, una cierta banalización de lo teórico. Mientras lo teórico, la cuestión de lo teórico en general en lo sublime matemático y en lo sublime dinámico, era la principal y la única preocupación de Kant, y aunque esto conduce a una escritura muy difícil y a pasajes que son muy difíciles de interpretar y comprender, en Schiller no hallamos nada de esta dificultad, porque en su caso estamos hablando de una verosimilitud psicológica que todos podemos entender, y en la que todos podemos participar, precisamente en la medida en que se trata de experiencias pragmáticas, cotidianas, banales. Todos sabemos que, enfrentados al peligro, está muy bien pensar en otra cosa diferente y preocuparse por el movimiento de tu propia mente y de tu propia razón. Ésta es la forma en que nos las arreglamos con el peligro, la forma en que nos las arreglamos con el dolor, y así sucesivamente, constantemente, por este llegar a ser consciente de ello y, en consecuencia, cediendo al juego de la mente más que al de la amenaza física verdadera. Incluso es posible hacerlo siempre y cuando uno se convierta en un experto en el proceso de estar en peligro. Ustedes conocen esto por propia experiencia caso de que alguna vez se hayan encontrado ante un peligro inmediato. Hay un tipo de alegría mental —si es que te da tiempo— en el hecho de contemplarnos a nosotros mismos en ese estado de peligro, y se encuentra un gran consuelo en esa posibilidad. Ello mantiene la autonomía, la integridad de la mente —Schiller está haciendo una observación psicológica correcta. Pero no se trata de una observación filosófica, y desde luego no es ese el problema que preocupa a Kant. Lo importante es que este realismo aparente, este aparente carácter práctico, esta preocupación por lo práctico, acabará en una pérdida total de contacto con la realidad, en un idealismo total.

Antes de que ustedes contesten a esto, o antes de que no

contesten y estén de acuerdo con ello y lo mantengan contra Schiller, o piensen que eso es algo de lo que ahora estamos muy lejos, respecto a lo que estamos más allá y que nunca lo haríamos en estos nuestros días tan ilustrados —nunca incurrirían en esta ingenua confusión entre lo práctico y lo teórico por una parte y la empresa filosófica kantiana por otra— antes de que decidan... no decidan demasiado pronto que se encuentran en ningún sentido más allá de Schiller. No creo que nadie de nosotros pueda hacer esa reclamación. Cualquiera que sea la escritura que escribamos, cualquiera que sea la forma en que hablemos sobre el arte, cualquiera que sea la forma en que enseñemos, cualquiera que sea la justificación que nos demos a nosotros mismos para enseñar, cualquiera que sean los modelos y los valores a través de los que enseñemos, ellos son profundamente y más que nunca schillerianos. Provienen de Schiller y no de Kant. Y si alguna vez tratan de hacer algo en la otra dirección, y lo hacen, ya verán qué es lo que les sucede. Mejor estar muy seguro, dondequiera que estén, de que su posición está muy bien establecida, y de que la institución para la que trabajan tiene una reputación también muy arraigada. Sólo entonces pueden correr algunos riesgos sin correr verdaderamente demasiados riesgos.

En Kant esto llevó... dijimos que la principal preocupación era una teoría de la imaginación. También Schiller llega a una teoría de la imaginación —la cuestión no necesita apenas ser elaborada, pero quiero de todas maneras documentarla— que será total y esencialmente diferente de la de Kant. La imaginación entra en el vocabulario de Schiller en relación con las consideraciones sobre el terror. El terror, dice, tiene que ser genuinamente aterrador. Ya dijimos que tiene que estar más allá del alcance de la domesticación por medios tecnológicos. Pero, añade Schiller, no debería ser inmediatamente amenazante. Porque caso de que sea inmediatamente amenazante, uno no tiene tiempo para poner sus facultades en marcha. Podemos imaginar que podríamos, pero ciertamente sería mejor si no fuéramos inmediatamente amenazados. Es mejor no estar en el bote que está siendo sacudido arriba y abajo, es mejor estar en la orilla y desde allí ver cómo el bote está siendo sacudido arriba y abajo, si queremos tener una experiencia sublime. Y esto parece bastante sensato, y podemos estar de acuerdo con ello. "Estamos tratando", dice él, "estamos tratando únicamente con el caso en que el objeto de terror despliega verdaderamente su poder, pero no en nuestra

dirección, en que nos conocemos a nosotros mismos, en una condición en la que sabemos que estamos a salvo." Y Kant también había insistido en ello, de una cierta forma, y se puede citar a Kant a ese efecto. Aunque en Kant el *status* del estar a salvo, que tiene que ver con la tranquilidad, con el afecto de la tranquilidad, es completamente diferente del *status* que hallamos aquí, porque aquí Schiller está hablando de una cosa muy práctica, muy concreta, que en absoluto es lo que Kant estaba haciendo. Bien, donde sabemos que estamos a salvo. "Nosotros sólo imaginamos eso —imaginación—, sólo imaginamos que podríamos estar en la situación en que este poder podría alcanzarnos, y en el que cualquier resistencia sería vana." Así pues, nos hallamos exquisitamente imaginando cuán aterrador sería estar en el bote, donde no podríamos resistir el empuje violento de las olas. "El terror existe, pues, sólo en la imaginación, como la representación de un peligro. Pero incluso la representación imaginaria del peligro, si es bastante vívido, es suficiente para despertar nuestro sentido de la auto-preservación, y produce algo análogo a lo que la experiencia real produciría." Análogo es una palabra importante. "Empezamos a estremecernos; un sentimiento de miedo nos invade; nuestros sentidos se tensan. Sin esta primera arremetida de sufrimiento genuino, sin este verdadero" —la palabra alemana es *ernstlich,* serio, tomar seriamente— "sin este ataque verdadero a nuestra existencia, estaríamos sólo jugando con el objeto de terror. Debe de tratarse de una amenaza seria *[es muß Ernst seyn],* o por lo menos experimentarla como tal, si es que la razón quiere hallar consuelo en la idea de su libertad. Más aún, la conciencia de nuestra libertad interior sólo podrá tener valor y llevar a cabo una verdadera reivindicación si se lo toma seriamente. Y ello no puede ser tomado seriamente si sólo nos comprometemos alegremente con la representación del peligro" *(Werke,* 20, pág. 181).

Si ahora comparan esto con el pasaje de Kant sobre la imaginación que leímos la última vez —el sacrificio de la imaginación, la sinuosa economía entre la imaginación y la razón, y así sucesivamente—, ¡cuán inteligible y cuán convincente parece esto comparado con el bizarro argumento sobre la razón y la imaginación, el sacrificio, etc., que encontramos en Kant! Esto es obviamente verdadero y muy inteligible. La razón de la extrañeza en el caso del pasaje de Kant es que Kant manifiesta una preocupación estrictamente filosófica, un problema estrictamente filosófico,

epistemológico, que elige expresar por razones propias en términos interpersonales, dramáticos, diciendo, pues, dramáticamente e interpersonalmente algo que era puramente epistemológico y que no tenía nada que ver con los pragmata de la relación entre seres humanos. Aquí, en el caso de Schiller, la explicación es completamente empírica, psicológica sin ninguna preocupación por las implicaciones epistemológicas. Y, por esa razón, puede reclamar, pues, que en esta negociación, en este arreglo, donde la analogía del peligro es sustituida por la experiencia del peligro, que por esta sustitución, esta sustitución tropológica, lo sublime tiene éxito, que lo sublime funciona, que lo sublime se alcanza a sí mismo y trae consigo una nueva clase de síntesis. Tendríamos un modelo similar al que tenemos aquí [referencia al diagrama anterior], pero con elementos diferentes. Lo que ahora mantiene una relación entre sí son el conocimiento, *Erkenntnis,* que es como la representación, que es como la imaginación, y la auto-preservación que sería como la realidad. Y el conocimiento se opone a la auto-preservación —como hemos visto, *Erkenntnis,* el conocimiento teórico, se opone al carácter práctico de la auto-preservación— de la misma forma, según el mismo tipo de relación, que la representación se opone a la realidad. El conocimiento es una representación, una fantasía, una cosa imaginaria, mientras que la auto-preservación es una cosa física concreta y, por ello, pertenece al orden de lo real. Y ésta es la posición de partida en la oposición polar, en el juego de las antítesis. Pues bien, lo que sucede en el desarrollo, en el así llamado argumento —aunque sea de verdad puramente estructural, un código puramente estructural de intercambio tropológico, simétrico, como todos los tropos, y como tal dominable—, es que esa auto-preservación, como vimos en el análisis que hace Schiller, actúa por medio de la representación. Logramos la auto-preservación sustituyendo la realidad por una situación imaginaria. De este modo, la auto-preservación se convierte en imaginaria en vez de ser verdaderamente real, y por ello la auto-preservación se relaciona ahora con la representación. Como resultado de ello, el quiasmo se cumple, y el conocimiento se relaciona ahora con la realidad, que es otra forma de decir, como dice él, que ahora nuestro conocimiento es real, es *Ernst,* que no es puramente imaginario sino una experiencia real, genuina, un terror genuino, no un simple juego.

Conocimiento	Representación
Auto-preservación	Realidad

Schiller plantea una polaridad entre *Ernst* y *Spiel,* lo que es serio como opuesto a lo que es juego, y recordarán lo que hace Kleist, en la historia del oso, con esa oposición y con esa polaridad simple a la que no le permite quedar inalterada. A causa de que ahora estas nociones de seriedad y ligereza ya no son puras —es serio pero sólo por analogía, no es un miedo verdadero sino que es el tropo del miedo—, uno juega a estar en peligro como en una ficción o en un juego, pero se protege a causa del *status* figurativo del peligro. Es el hecho de que el peligro aparezca bajo forma figurativa lo que nos protege de la inmediatez del peligro. La figuración tropológica, el paso a la imaginación, es lo que nos permite arreglárnoslas con el peligro. De nuevo, la figuración se presenta como una defensa por medio de la que nos las arreglamos con el peligro, reemplazando el peligro por la figura, por el analogon, por la metáfora, si quieren, del peligro. De nuevo, el momento empírico de arreglárselas con el peligro, ese momento empírico, no está presente en Kant en ningún sitio. Y la aparición del lenguaje figural en Kant, en las páginas de la tercera *Crítica,* tiene que ver, como vimos, con unas escenas completamente diferentes, las escenas de la comprensión y de la yuxtaposición de aprehensión y comprehensión, o la escena de la imaginación sacrificándose a sí misma a la razón y recuperándose, después, durante el proceso, y así sucesivamente. En ningún momento está funcionando ahí un proceso psicológicamente simple como el que tenemos en Schiller, y por ello cualquier cosa que se dijera en Kant no es psicológicamente comprensible o entendible. No podríamos entender a Kant transponiéndolo a alguna clase de experiencia pragmática, psicológica, empírica. Ésa es la diferencia entre un filósofo y Schiller, que no era un filósofo. El tipo de comprensión que Schiller necesita es una comprensión común. El tipo de comprensión que un filósofo necesita es también, quizá, una comprensión común, pero de diferente naturaleza. No es de naturaleza personal o psicológica.

La misma teoría de la imaginación avanza, entonces, hacia lo que se podría denominar —y es un ejemplo en Schiller de desarrollo dialéctico consistente, y es raro— dialéctica del peligro y la seguridad, en la que el peligro se denomina a sí mismo de forma más explícita con el nombre de muerte, y dentro de la que hay

una noción de moral, tan importante en Kant, tan importante también en Schiller. Y Schiller toma de Kant la idea de que la moralidad es libertad, pero de inmediato la forma en que concibe la moralidad y la forma en que concibe la libertad son totalmente a-kantianas. De cualquier modo, llegamos a ello a partir de la distinción entre la seguridad física y la moral. Y Schiller sugiere que hay una cosa como la seguridad moral, que surge cuando, y sólo cuando, el poder es físicamente arrollador. En la medida en que éste pueda ser físicamente contestado no es serio, pero cuando de verdad es físicamente aplastante algo llamado "seguridad moral" puede entrar en juego. Schiller dice lo siguiente: "Afrontamos el terror sin miedo porque sentimos que podemos superar el poder que tiene sobre nosotros como seres naturales, bien por la conciencia de nuestra inocencia, bien por la invulnerabilidad, la inmortalidad de nuestro ser. De ello se sigue que el sentimiento de seguridad moral implica ideas religiosas, pues sólo la religión y no la moralidad establece la seguridad, los fundamentos de nuestro ser sensorial" *(Werke,* 20, pág. 181). En relación con la amenaza específica nombrada ahora en su generalidad de muerte, la seguridad moral que se puede alcanzar frente a la muerte sería, primero, la idea de inmortalidad, la idea religiosa de inmortalidad. Pero Schiller, dicho sea en su honor, no se detiene aquí, no permanece aquí, lo complica dialécticamente. Debido a la medida en que podemos interpretar la idea de inmortalidad en un sentido físico, además de intelectual —una suerte de idea según la que, como en Rilke, incluso después de la muerte todavía podremos comer uvas[10]. Esto siempre me ha impresionado como pensamiento muy tranquilizador sobre la inmortalidad, pero me temo que no se trata de una convicción religiosa muy seria. En la medida, por tanto, que tiene implicaciones físicas, además de intelectuales, Schiller dice también que el pensamiento de la inmortalidad no es sublime en sí mismo. Más sublime, más capaz en cuanto a lo sublime, es la noción de inocencia, que está basada en una noción de justicia divina y de inocencia personal. Mientras seamos inocentes y mientras Dios sea justo, nada puede pasarnos verdaderamente. De este modo, postulando un tipo de interrelación entre lo divino y lo humano... precisamente el tipo

---

[10] Cfr. la cita de De Man del "Quai du rosaire" de Rilke en *Allegories of Reading,* New Haven, Yale University Press, 1979, pág. 42.

de relación entre lo sagrado y lo humano, entre lo sagrado y el discurso de la humanidad, que fue contestado por Hegel. En este punto, ese intercambio tiene lugar y, curiosamente, conduce quizá a una separación radical entre nuestro ser material y nuestro ser intelectual. "Para que", dice Schiller, "la representación de lo sagrado sea prácticamente sublime, nuestro sentimiento de seguridad no debe estar relacionado con nuestra existencia, sino con nuestros principios, *Grundsätze,* con los principios de nuestro ser. Debemos ser indiferentes a nuestro destino como criaturas naturales en la medida en que nos sintamos intelectualmente dependientes de los efectos de su poder" *(Werke,* 20, pág. 182). Esta independencia del intelecto —con el fin de ser verdaderamente libre— debe consistir, parece ser, en una similaridad o incluso en una identidad entre la voluntad divina y las leyes de nuestra razón, de modo que el vínculo entre lo divino y la razón se mantiene constantemente. Esto lleva, ahora con más claridad, a la completa separación entre nuestro ser intelectual y moral por un lado y nuestra existencia natural por otro. "Llamamos," dice Schiller, "sublime práctico a cualquier entidad que nos vuelve conscientes de nuestra conciencia como criaturas naturales, pero que a la vez despierta en nosotros un tipo de resistencia completamente diferente, la resistencia al terror. No se trata, pues, de una seguridad material particular e individual, sino de una seguridad ideal, que se extiende a todas las situaciones posibles e imaginables, y de la que tenemos que llegar a ser conscientes en la contemplación estética de lo sublime. Esto enseña a considerar la parte sensorial de nuestro ser, la única parte nuestra que puede estar en peligro, como un objeto natural exterior que no preocupa a nuestra persona, a nuestro ser moral" *(Werke,* 20, pág. 185).

Esto es idealismo. Si desean saber cuál es el modelo de una afirmación idealista —no en el sentido en el que hablamos de la filosofía idealista alemana, sino en el sentido en el que hablamos del idealismo como ideología—, ésta es una declaración idealista específicamente ideológica. Porque postula el intelecto puro: de hecho, va mucho más lejos en la dirección de establecer su creencia en el intelecto, porque postula la posibilidad de un intelecto puro completamente separado del mundo material, completamente separado de la experiencia sensible, lo que para Kant era precisamente inalcanzable. Recordarán ese pasaje en el que Kant explica la necesidad de la imaginación porque, dice, no somos intelecto puro y nunca podemos serlo. Como seres caídos —y

éste es un concepto teológico— somos incapaces de ser puro intelecto. En cambio, Schiller mantiene la posibilidad de un intelecto puro. Así pues, se postula un intelecto puro, lo cual era imposible en Kant, porque en Kant la imaginación era el verdadero síntoma de esta incapacidad, de la incapacidad de alcanzar el intelecto puro más que su causa —o más que el agente de su remedio—. En Schiller, el intelecto puro viene, al igual que la imaginación, para remediar nuestra incapacidad, mientras que en Kant es el fallo de la imaginación lo que conduce a la contemplación estética. En este punto, los dos discursos están completamente separados el uno del otro, y esta idealización es precisamente lo que no tiene lugar en Kant. En Schiller, lo estético, en este punto —y como tendremos ocasión de comprobar cambió a este respecto en cierta medida— es trascendido por el intelecto puro, lo cual en Kant es teológica y filosóficamente inconcebible. Esta trascendencia de lo estético tal y como la plantea Schiller difiere totalmente de la disrupción de lo estético como retorno a la materialidad de la inscripción, a la letra, que hallamos en Kant.

Ésta es la paradoja evidente que quiero que analicen. Este énfasis de lo práctico, este énfasis de lo psicológico, de la verosimilitud, todo lo que hace a Schiller inteligible, todo lo que despierta nuestro asentimiento y que es persuasivo, conduce a una separación radical de la mente y el cuerpo, a un idealismo que es insostenible según los términos del propio Schiller. De modo que tanto el punto de partida de este ensayo —el punto de partida en la oposición pragmática entre lo sublime práctico y lo sublime teórico que sustituye las categorías kantianas de lo sublime matemático y lo sublime dinámico— como su punto final, es decir, la trascendencia idealista de lo estético por el intelecto puro... dado que en este punto vamos más allá de lo estético, al nivel del intelecto puro... lo que tenemos en Schiller, en el principio y en el final, es totalmente a-kantiano. El idealismo de Schiller contrasta con el lenguaje crítico-trascendental de Kant. Schiller representa la ideología de la filosofía crítica de Kant.

El sistema tropológico en Kant, el sistema del tropo en Kant, cuando se da, es un principio puramente formal, una estructura puramente lingüística que se muestra para funcionar como tal, mientras que en Schiller ese mismo sistema es el *uso* compuesto por tropos, por quiasmos como *teleología*, como objetivo de un deseo ideológico, es decir, el deseo de superar el terror... es de

esta forma como la tropología se elabora para servir al *Trieb,* para servir como recurso. Ya no se trata de una estructura, sino que está alistado al servicio de un deseo específico. Por consiguiente, adquiere un contenido pragmático y empírico, que no tenía en Kant, en el momento en que afirma su separación de toda realidad. Hay, pues, una mezcla curiosa en este ensayo primerizo de Schiller de reivindicación de una efectividad práctica, empírica, psicológica, combinada, por otra parte, con una idealidad total.

Pues bien, en este primer Schiller, y aunque en lo referido a este punto iré un poco rápido... Schiller modificó en cierta medida algunas de esas nociones, especialmente la de la superioridad de la mente sobre el cuerpo, por decirlo así. Refinó y modificó algunas de esas nociones en lo que parece ser una auto-crítica de su temprano idealismo y una sustitución por un principio más equilibrado. Y el texto principal en el que esto sucede es en el más tardío *Cartas sobre la educación estética,* sobre el que diré sólo unas pocas cosas y, después, abriremos el espacio para algunas preguntas.

En las *Cartas sobre la educación estética* también empezamos con una polaridad, aunque se trata de una polaridad mucho más compleja y mucho más rica, especialmente en lo referido a sus aspectos temporales, que la simple oposición entre lo práctico y lo teórico. Es todavía una polaridad afirmada en términos de *Triebe,* en términos de pulsiones, de impulsos. Pero los dos impulsos que Schiller nombra aquí son, por una parte, lo que denomina *sinnlicher Trieb,* deseo sensible, y, por otra, lo que denomina *Formtrieb,* deseo formal. Esto parece bastante banal, pero es interesante la forma en que son caracterizados, desarrollados, estos dos impulsos. Porque, en su mayor parte, lo hace en términos de una oposición entre dos modos temporales, lo cual es sugestivo. El impulso sensible, que es el ceder a la llamada inmediata del momento, posee, por ello, la singularidad del momento que excluye cualquier otra cosa de ahí; mientras que el deseo formal, el impulso formal hacia la ley, que aspira a una generalidad o a un absoluto, posee una estructura temporal que desea abarcar la máxima cantidad posible de un área.

En consecuencia, estos dos impulsos resultarían ser incompatibles. Uno de ellos lo quiere todo al momento, el otro quiere esparcirse sobre las cosas todo lo posible —uno es completamente particular e individual, el otro es totalmente general y absoluto. Nótese la sutilidad, el refinamiento —Schiller lo admite, afir-

ma que serían totalmente incompatibles y que el hombre estaría, por ello, desesperanzadamente dividido, si no fuera por el hecho de que no se encuentran entre sí, de que los dos elementos de la oposición no coinciden. Serían incompatibles, dice, y se les debería impedir que entraran en una relación dialéctica en la que uno negaría al otro. Esto no es una cita, es una paráfrasis mía; pero es una paráfrasis de una cita que es bastante clara. Hay que subrayar que esos dos impulsos incompatibles no se dan en el mismo objeto, y que lo que hace que no coincidan el uno con el otro, lo que hace que no se encuentren, puede también hacer que no se opongan el uno al otro: "Was nicht aufeinander trifft, kann nicht gegeneinander stoßen" (Carta XIII, págs. 84-85)[11]. Así pues, no tendrá lugar ninguna batalla entre ellos en la medida en que se impida que uno se encuentre con el otro. En la medida en que el *Formtrieb,* el deseo formal, y el *sinnlicher Trieb,* el deseo de una gratificación inmediata —en este caso, el placer—, no coincidan, nos dejarán relativamente en paz. Serían incompatibles, asegura, y deberían por ello... no, Schiller no lo dice, lo digo yo... y se les debería impedir, por ello, entrar en una relación dialéctica en la que uno negaría al otro.

La forma de hacer esto —con el fin de evitar que entren en una relación dialéctica el uno con el otro— es preservando una perfecta reversibilidad entre ellos. Es ahora cuando aparece la noción de reversibilidad. Si entre el *Trieb* formal y el sensorial —si son perfectamente reversibles, si son absolutamente simétricos, entonces nunca se encontrarán el uno con el otro. Éste es un ejemplo del uso de la reversibilidad como manera de evitar la dialéctica, dejando de lado la disrupción más radical de la inscripción, de la letra, o de cualquier otra forma de tal disrupción que hemos encontrado en varias formas. He aquí la cita de Schiller y, curiosamente, estas palabras lo alinean también, o se alinea él a sí mismo, con ciertos nombres filosóficos del momento. La cita pertenece a una nota a pie de página, pero es un pasaje crucial de

---

[11] Las referencias pertenecen a Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, ed. y trad. Elizabeth M. Wilkinson y L. A. Willoughby, Oxford, Oxford University Press, 1967, y se ofrecen mediante el número de la carta y el número de la página. Como De Man advierte más adelante en la conferencia, el texto al que verdaderamente se refiere es una edición alemana de este libro, y su traducción de Schiller no corresponde, pues, exactamente a la de los editores en su versión inglesa.

las *Cartas:* "Tan pronto como se asume que entre ambos impulsos existe un antagonismo radical y, por tanto, necesario, no queda otro camino, para mantener la unidad del hombre, que subordinar el impulso sensible al intelectual. Esto, sin embargo —que es más o menos lo que Schiller hizo en su primer ensayo—, sólo puede provocar monotonía, *Einförmigkeit,* pero no armonía, y la humanidad sigue por siempre dividida. La jerarquía, el modelo de dominación y sumisión, tiene que darse, pero debe hacerlo de forma alternativa y no simultánea. Porque aunque es verdad que los límites no pueden nunca determinar lo absoluto y que la libertad no puede depender nunca del tiempo, es igualmente verdad que lo absoluto no tiene el poder de determinar los límites, y que la situación en el tiempo no puede depender de la libertad."

He aquí de nuevo un ejemplo. Esas frases son absolutas; puedo seguir en esta dirección, puedo escribir cincuenta frases más que sigan en esa dirección, es algo que siempre tendrá sentido. La situación en el tiempo no puede depender de la libertad. "Ambos principios son, por ello, mutuamente dependientes uno de otro y mutuamente coordinados. Entre ellos mantienen una relación de reciprocidad reversible", la palabra alemana es *Wechselwirkung,* intercambio. "Sin forma no hay materia, y sin materia no hay forma." En este punto, Schiller atribuye la posibilidad de tales intercambios a Fichte. Hay un guiño dirigido a Fichte en oposición a Kant. Y el nombre de Fichte es extraordinariamente importante en todo este desarrollo. No voy a continuar con esto. Basta decir que, hasta donde yo alcanzo, ésta es una gran malinterpretación de lo que en Fichte es un verdadero movimiento dialéctico. Fichte es, tanto como Hegel, una verdadera mente dialéctica y sustituir en Fichte la negación dialéctica por la simple reversibilidad es malinterpretar a Fichte. "En una filosofía trascendental," prosigue Schiller, "en la que todo aspira a liberar la forma del contenido y a preservar la necesidad de todos los elementos contingentes, se adquiere rápidamente la costumbre de considerar todo lo material como un obstáculo, y la de representar lo sensible, que funciona en este caso como un impedimento, en contradicción necesaria con la razón. Tal aproximación no está ciertamente en el espíritu del sistema kantiano, pero podría muy bien ser atribuido a la letra de ese sistema."

Ésta es una malinterpretación notable de Kant como dualismo. Se separa no de Kant sino de la propia lectura errónea de

Schiller en "De lo sublime", en donde se postula como propio de Kant un dualismo entre lo sensible y lo ideal, del que además se dice que no tiene lugar en Fichte, y eso me parece representar de forma también equivocada la relación Kant-Fichte. Baste decir, pues no quiero entrar en más detalles, que tales polaridades, tales antinomias radicales y tales polaridades radicales no existen en Kant. Nunca se dan en Kant en esos términos. Si hay movimientos triádicos en Kant, no son muy fuertes, son simples polaridades. En cambio, en Fichte, donde sí se dan esas oposiciones, éstas siempre entran en sustituciones dialécticas que implican un considerable poder de negación. En Schiller no hallamos dialéctica, ni intercambio en el nivel de los impulsos. Pero, dice, que un intercambio tiene lugar porque no podríamos estar simplemente ahí con esos dos impulsos próximos el uno al otro y sin estar entrelazados entre sí. Con el fin de librarse de este problema, afirma Schiller que los intercambios tienen lugar no en el nivel de la existencia, sino en el de los principios y las ideas. Es aquí donde puede darse el intercambio entre experiencia formal y experiencia sensible, entre la experiencia formal y la sensible. "A partir de la alternancia de los dos impulsos opuestos y al margen de la síntesis, la *Verbindung*, de los principios opuestos, hemos visto cómo se origina lo bello, cuyo más alto ideal, por tanto, consiste en el más perfecto equilibrio concebible entre realidad y forma."

Interesa cómo es posible esta síntesis en el nivel de los principios. La reivindicación de la posibilidad y necesidad de esta síntesis se hace en nombre de un concepto empírico, el de la humanidad, el de lo humano, que es empleado como principio de clausura. Lo humano, la necesidad de lo humano, las necesidades de lo humano son absolutas y no están abiertas a un ataque crítico. Debido a que la categoría de lo humano es absoluta, o debido a que la categoría de lo humano estaría dividida, o se reduciría a nada, es necesario encontrar una síntesis. Pues bien, esta síntesis es dictada, se nos impone, por el concepto mismo de lo humano. Nos vemos devueltos a un concepto pragmático, empírico. Y la humanidad funciona en las *Cartas sobre la educación estética* del mismo modo que funciona la auto-preservación en el caso del primer ensayo sobre lo sublime. Ambos son principios pragmáticos de clausura que no están abiertos a ningún discurso crítico.

La humanidad, que tiene que estar conformada por esos dos impulsos, es equiparada a la relación de equilibrio entre la necesidad y la libertad, que Schiller denomina libre juego, *Spieltrieb*, y

que se convierte en ese momento en un principio determinante de lo humano. Lo humano se determina por esta posibilidad de libre juego —"juego, luego soy," o algo por el estilo (véase la Carta XV, págs. 106-107). De ahí la necesidad de una educación libre y humanística —porque las nociones de libertad y de humanidad van juntas—, denominada educación estética, y que constituye todavía la base de nuestro sistema liberal de educación humanística, así como la de conceptos como "cultura", y de ideas como la de que es posible pasar de las obras de arte individuales a una noción de arte colectiva, masiva, que tendría, por ejemplo, características nacionales, y que sería como la cultura de una nación, de una dimensión general, social denominada "cultural". Y de ahí, como conclusión lógica de lo que se acaba de decir, el concepto en Schiller de un Estado estético, que es el orden político al que se abocaría como resultado de esa educación, y que sería la institución política resultante de tal concepción.

Schiller ha sido muy alabado por este humanismo ilustrado. Y lo ha sido a menudo en oposición a Kant. He aquí, por ejemplo, un pasaje de sus excelentes traductores y editores, Wilkinson y Willoughby: "Mientras Kant nos deja con la impresión de que un orden decretado desde arriba actúa sobre nosotros, un orden que aparece de repente con todos sus atributos, capaz de promulgar de inmediato órdenes que recibe de una razón originada en un espacio noumenal, Schiller afirma expresamente que está interesado en el desarrollo gradual de un orden que se origina desde abajo, es decir, desde las asunciones fenomenológicas de la mente y la voluntad"[12].

Esto suena un poco extraño, y es porque no es una cita del original inglés. Lo siento, la he traducido a partir de la traducción alemana de Wilkinson y Willoughby, que es la única que tenía disponible. Pero resulta bastante claro lo que ahí se está diciendo. En oposición a Kant, que es tiránico, porque trabaja trascendentalmente desde arriba, Schiller es humano y psicológicamente válido, y lo que ahí se denomina "fenomenológico" significa realmente empírico y psicológico. El uso en ese caso del término "fenomenológico" es tan sorprendente como dudoso, porque Schiller no es fenomenológico, es empírico; es psicológico en un sen-

---

[12] Wilkinson y Willoughby, "Introduction", *On the Aesthetic Education of Man*, pág. xcii.

tido empírico. Schiller es alabado por esto, y con bastante razón. El concepto de juego es un concepto altamente civilizado, y el impacto cultural civilizante de Schiller es asociado a la noción de juego.

Algo queda por decir a propósito de esta noción de juego y de sus varios significados en las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller, y con esto acabaré. Juego quiere decir, ante todo, Spielraum, el juego, el espacio que necesitamos para evitar que se produzca el encuentro dialéctico. Necesitamos un poco de juego entre esas dos cosas. Necesitamos cierta distancia entre ellos para evitar que colisionen el uno con el otro. Y como tal, el juego tiene esa función placentera, tranquilizadora y sugestiva.

Juego significa también en Schiller equilibrio, armonía, en el nivel de los principios, entre, por una parte, la necesidad, la regla, *Gesetz*, y, por otra, la casualidad, que es arbitraria. Los juegos son un buen ejemplo de ello. Por un lado, tienen leyes —tenemos que jugar al fútbol de acuerdo con unas leyes específicas—, o al menos tratan de tenerlas, si bien en Cornell fracasamos estrepitosamente; y, por otro, hay algo profundamente arbitrario en esas leyes, porque quién sabe la razón de que el penalty tenga que ser lanzado desde diez yardas o algo así —¿por qué no once yardas o nueve? Se trata de una decisión absolutamente arbitraria, pero que vista desde dentro es el principio de la ley y funciona como una ley. Éste es el modo en que se define también lo humano. Lo humano es definido como un cierto principio de clausura que ya no es accesible al análisis crítico racional. Y sabemos desde Kleist cómo puede desmandarse esta idea de equilibrio entre lo humano y lo no humano. Y cómo, por ejemplo, la aparición de un principio transcendental de significación en el lenguaje viene a trastornar lo humano. Decir que lo humano es un principio de clausura, y que la última palabra, la palabra final, pertenece al hombre, a lo humano, es asumir una continuidad entre el lenguaje y el hombre, es asumir un control del hombre sobre el lenguaje, que es problemático en todos los sentidos. Mañana, hablando de Benjamin[13], veremos un ejemplo de alguien que pone de manifiesto esta naturaleza problemática del lenguaje. No hay ninguna sugerencia, se ignora completamente la posibilidad de un

---

[13] Véase "Conclusions: Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'", en De Man, *The Resistance to Theory*, leída como sexta conferencia Messenger.

lenguaje que no sea definido en términos humanos, y que no sea accesible en absoluto a la voluntad humana —de ninguna manera—, de un lenguaje que hasta cierto punto no sea —en un sentido muy radical, que no sea humano. De modo que por lo menos tendríamos una complicación, una complicación inicial, en la que el principio de clausura no es lo humano —porque el lenguaje puede siempre arruinar ese principio de clausura—, ni tampoco el lenguaje, porque el lenguaje no es un concepto firme, no es un concepto de una entidad que de alguna manera se dejaría conceptualizar y materializar.

En tercer lugar el juego se define... primero fue definido como *Spielraum,* [segundo] como equilibrio y, después, se define también como *Schein,* como en *Trauerspiel* o en *Lustspiel,* donde hace referencia a la representación teatral, a la apariencia, a la teatralidad. Y Schiller nos ofrece una alabanza muy elocuente de *Schein,* de la habilidad de vivir con la apariencia —que, afirma en una especie de esbozo de antropología, caracteriza tanto las sociedades primitivas como las avanzadas. Las sociedades surgen cuando hay un interés por, dice, *Putz und Schein,* por el ornamento y la apariencia. En ese momento, lo estético está presente y funciona como una fuerza poderosa, definida, social. El arte es alabado, en tanto Schein, como un principio de irrealidad, porque se mantiene una estricta oposición entre la realidad y la apariencia, perteneciendo el arte totalmente al lado de la apariencia. Sólo a la gente que es muy estúpida, dice Schiller, o a la gente que es extraordinariamente inteligente, no les sirve el *Schein,* no les sirve la apariencia. Los que son completamente estúpidos no la necesitan, son incapaces de concebirla; los que son completamente racionales no tienen que recurrir a ella (Carta XXVI, págs. 190-193). Pueden ustedes hacer las sustituciones pertinentes: uno que sería completamente estúpido en esos términos es Kant, por ejemplo, cuando describe el mundo como algo completamente desprovisto de impacto teleológico, como algo que no tiene apariencia sino sólo realidad. Y uno de los que serían demasiado inteligentes, que serían inteligentes por doquier y pueden saturar todo el mundo con su intelecto, es, por ejemplo, Hegel, quien, de acuerdo con estos presupuestos, no necesitaría el *Schein.*

Pues bien, cuando Kant y Hegel emplean *Schein,* quieren significar con ello algo muy distinto. En Kant hablamos de *Augenschein* y vimos qué era eso; desde luego no se opone a la realidad, sino que es precisamente lo que vemos, y como tal es más real

que cualquier otra cosa, aunque sea una realidad que existe en el nivel de la visión. Y cuando Hegel habla de *das sinnliche Scheinen der Idee,* y define la belleza como la aparición sensible de la idea, tiene como mínimo —y quizá más que eso—, tiene en mente como mínimo Erscheinung como fenomenalización, como la aparición del objeto a la luz de su propia fenomenalidad. Y en ambos casos, en el de Kant y en el de Hegel, como vimos, hay un camino que va desde esta idea de *Schein* a la de materialidad. Este camino no se encuentra en Schiller, y ésa es la razón por la que para Schiller el concepto de arte, que en ese momento se menciona y enfatiza, será siempre y sin ninguna reserva un concepto de arte como imitación, como *nachahmende Kunst.* Y el elogio de la imitación, el goce de la imitación, que es muy real, se explica totalmente por el hecho de que el arte es apariencia de la realidad como tal, imitación de la realidad: "gleich sowie der Spieltrieb sich regt, der abscheidige Pfaden findet, wird ihm auch der nachahmende Bildungstrieb folgen". "Precisamente cuando surge el juego, en virtud de que goza con la apariencia, la imitación, la mímesis, el deseo de imitación tiene lugar en el arte." Esto es el juego como *Schein.*

Finalmente, y no tanto en las *Cartas sobre la educación estética* como en un pequeño ensayo complementario de aquéllas y que se titula "Sobre las necesarias limitaciones en el uso de las formas bellas" ("Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen"), se hace evidente que el juego también funciona en Schiller, haciendo referencia a la figura, como concepto de la figuración. Una de las formas en que se alcanza el juego es a través de la figura. A ello se llega mediante una polaridad. "El discurso", dice, por una parte "debe tener un elemento sensible, orgánico, que es caótico pero concreto" —que es como el impulso sensible del que hemos hablado, que no es sino el momento en que es inmediatamente seductor, pero que no está organizado, que no está estrictamente organizado. "Por otra parte, el discurso debe tener un significado unificado" —este elemento sensible, que él denomina orgánico, no tiene verdaderamente significado, son momentos discretos, y no una continuidad. "Pero, por otra parte, el discurso debe tener un significado unificado, una totalidad, un significado total abstracto pero unificado que se opone a esos momentos concretos." Advertirán ustedes que se trata de otra versión de la oposición entre *Formtrieb* y *Erkenntnistrieb.* "A la inteligencia," dice, "le complace el orden, *Gesetzmäßigkeit,* pero a

la fantasía, a la imaginación, le adula esta anarquía" *(Werke,* 21, pág. 9). Como era de esperar, a continuación se da un intercambio quiásmico de atributos entre ambos, por medio del Spiel, y el intelecto adquirirá ciertos atributos de la libertad y la arbitrariedad, en tanto que, por otra parte, la imaginación, la fantasía, adquirirá algunos de los elementos del orden y del sistema que son necesarios para la definición del lenguaje como sentido.

Aquí lo que debe compararse con Kant son las propias afirmaciones de Kant sobre la figuración, sobre lo que denomina hipotiposis, que es la dificultad de presentar, por medio de elementos sensibles, conceptos puramente intelectuales. Y la particular necesidad que tiene la filosofía, la de tomar su terminología no de conceptos puramente intelectuales sino de elementos materiales, sensibles, que usa metafóricamente, y frecuentemente olvida que lo hace. Conque cuando la filosofía habla de la *base* del ser, o dice que algo *se sigue,* o que algo *depende* de otra cosa, está utilizando verdaderamente términos físicos, está usando verdaderamente metáforas, y olvida que lo hace[14]. ¡Desde la "Mythologie blanche" todos nos hemos vuelto conscientes de ello y nunca haríamos esta cosa horrible de nuevo! De cualquier manera, la hipotiposis representa para Kant un problema de comprensión y un problema muy difícil que de nuevo amenaza el discurso filosófico; en cambio, Schiller lo ofrece como una solución, de nuevo bajo la forma de un quiasmo, mediante una oposición similar. Lo sensible, entonces, a diferencia de la hipotiposis en Kant, se convierte en una metáfora de la razón. Esto se extiende a la humanidad que, parece ser, no es totalmente un principio de clausura, porque la humanidad no es única —sino que contiene una polaridad, la polaridad de macho y hembra que la habita, y éste es el modo como Schiller se las arregla con el problema. "El otro sexo," dice Schiller, el sexo femenino "no puede y no debería compartir el conocimiento científico con el hombre, aunque por medio de su representación figural puede compartir la verdad con él. Los hombres tienden a sacrificar la forma al contenido. Pero la mujer no puede tolerar una forma rechazada, ni siquiera en presencia del contenido más rico. Y toda la configuración interna de su ser le da derecho a hacer esta exigente demanda. Es verdad, no obstante, que en esta función, ella puede adquirir

[14] Cfr. "La epistemología de la metáfora" en este volumen.

solamente el material de la verdad y no la verdad misma. Por consiguiente, la tarea que la Naturaleza le impide hacer a la mujer, el otro sexo... esta tarea debe ser doblemente asumida por el hombre si desea ser igual a la mujer en este importante aspecto, en este importante aspecto de su existencia. El hombre, pues, tratará de transponer, en la medida de lo posible, la esfera de lo abstracto, en la que domina y gobierna, a la esfera de la imaginación y la sensibilidad. El gusto incluye u oculta la natural diferencia intelectual entre los dos sexos. Alimenta y embellece la mente femenina con los productos de la mente masculina, y permite al sexo bello sentir lo que no ha pensado y gozar de lo que no ha producido su labor" *(Werke,* 21, págs. 16-17). Todo esto para las mujeres. Quizá, el humanismo de Schiller está mostrando aquí algunos de sus límites. De cualquier manera, la conclusión teórica de este pasaje sería que en la medida en que lo sensible llega a ser, sin ninguna tensión, una metáfora de la razón, en Schiller, las mujeres llegan a ser, sin opresión, una metáfora del hombre. Porque la relación de la mujer con el hombre es la misma que la de la metáfora con lo que ésta indica, o la de la representación sensible con la razón.

De la misma manera, las consideraciones de Schiller sobre la educación conducen a un concepto de arte como metáfora, como popularización de la filosofía. La filosofía, como vieron, constituye el dominio del hombre, el arte es —básicamente, lo bello es— el dominio de las mujeres. La relación es metafórica. Y esta relación es similar a la clase de conocimiento que es menos riguroso, menos científico, y que es más popular. De esta misma manera, la educación conduce a un concepto de arte entendido como popularización de la filosofía. La filosofía no se enseña en la educación estética. Kant no se enseña. Schiller se enseñaría, porque representa una popularización, una metaforización de la filosofía. Como tal, lo estético pertenece a las masas. Pertenece, como todos sabemos —y es esta una correcta descripción de la forma en que organizamos esas cosas—, pertenece a la cultura, y como tal pertenece al estado, al estado estético, y justifica el estado, como en la siguiente cita que no es de Schiller:

> El arte es la expresión del sentimiento. El artista se distingue del no artista por el hecho de que puede también *expresar* lo que siente. Puede hacerlo de varias formas. Algunos a través de imágenes, otros de sonido; otros a través del mármol

—o también a través de formas históricas. El hombre-estado es también un artista. La gente es para él lo que la piedra es para el escultor. El líder y las masas son por lo menos un problema entre sí del mismo modo que el color es un problema para el pintor. La política es el arte plástico del estado como la pintura es el arte plástico del color. Por ello, la política sin gente o contra la gente no tiene sentido. Transformar la masa en gente y la gente en estado —éste ha sido siempre el sentido más profundo de una tarea política genuina[15].

No es del todo irrelevante, no del todo indiferente, que el autor de este pasaje sea —de una novela de— Joseph Goebbels. Wilkinson y Willoughby, quienes citan el pasaje, tienen ciertamente razón al subrayar que se trata de una grave lectura errónea del estado estético de Schiller. Pero el principio de esta lectura errónea no difiere esencialmente de la lectura errónea que Schiller inflige a su propio predecesor —es decir, a Kant.

Gracias.

Discusión

M. H. Abrams.— No he visto a nadie más levantar la mano. Lo que quiero decir ahora no se opone en absoluto a sus iluminadores análisis de Schiller, ni tampoco es un suplemento. Me gustaría situarlo en una perspectiva diferente, que es mi favorita, es decir, la histórica, no la perspectiva que usted denomina historicidad, sino una sucesión de acontecimientos intelectuales. Lo que tanto Kant como Schiller heredaron fue una larga tradición, por supuesto como usted ha señalado, de discusiones sobre lo sublime —pienso, en primer lugar, en la tradición inglesa, aunque ahí estuvieran Boileau y otros. Pero primeramente en la tradición inglesa. Y la tradición inglesa, según la manera empírica británica, fue psicológica al modo de Locke y sus seguidores, Addison, etc. Esta gente... no hay un sola muestra de lo sublime, o ejemplo de lo sublime, o aná-

---

[15] Joseph Goebbels, *Michael, Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, Munich, F. Eber, 1933, pág. 21; citado por Wilkinson y Willoughby, "Introduction", pág. cxlii. La novela está traducida al inglés por Joachim Neugroschel como *Michael*, Nueva York, Amok Press, 1987, pág. 14.

lisis de cualquier aspecto de lo sublime en el que se pueda pensar en términos psicológico, ni en Kant ni en Schiller, que no existiera antes. Esto no es denigrarlos de ninguna manera. Pues, tal y como yo lo veo, lo que Kant hizo, igual que sucedió con la estética de lo bello, fue tomar los acontecimientos psicológicos que constituyen la experiencia sublime, el fenómeno, lo sublime como experiencia, y simplemente aceptarlos. Eso es todo. Justo como hizo con la experiencia de lo bello. Pues bien, su proyecto se propone explicar cómo es posible una experiencia tal. Y este "cómo es posible" tiene que ser explicado en términos de las facultades que la mente necesariamente lleva a todas sus experiencias. Bien, Kant se encontraba aquí en un lío más bien difícil, porque no había empezado sus críticas con la intención de escribir una crítica del juicio estético. Y las facultades que él postulaba eran facultades que fueron postuladas en su mayor parte para explicar la posibilidad de los juicios de verdad y bondad, juicios morales y racionales. Así, cuando llegó a la tercera *Crítica,* éstas eran las facultades con las que tenía que trabajar. Y creo que ello establece a la vez los límites de lo que dice y también la clase de sugestividad extraordinaria que hay ahí. Porque trabajar con las facultades de comprensión, razón, juicio e imaginación, y estar suficientemente vinculado a lo que dijo sobre los límites o el modo de operación que esas facultades emplean... él estaba verdaderamente en un muy difícil, limitado... tenía un idioma filosófico limitado con que explicar la posibilidad de los diferentes modos de juicios de lo bello y de la experiencia de lo sublime.

Pues bien, Schiller no tenía esas limitaciones. Compró al por mayor, como usted ha subrayado muy bien, la descripción psicológica y empírica de lo sublime. Le convino a sus propósitos prácticos, como escritor y como dramaturgo, como ha dicho usted, y fue capaz... creo que nada de lo que dijo psicológicamente tenía precedentes en el inglés. Por ejemplo, lo que usted trataba hacia el final describiendo y analizando ese ensayo suyo primerizo es lo que los británicos estuvieron tratando de hacer en otros términos cuando señalaban que el retorno a nosotros mismos desde los horribles peligros de lo sublime... la exposición a esto, y estableciendo lo que más adelante los psicologistas británicos denominaban distancia estética, poniendo una distancia estética entre nosotros y ello.

Pero lo interesante en Schiller es su tendencia a poner estos conceptos psicológicos en esa relación quiásmica. Creo que he aprendido mucho de la forma en que usted ha expuesto esto. Eso es exactamente lo que hace.

Ahora bien, hay ahí una curiosa ironía, porque mientras usted señala que esto no es genuinamente dialéctico, yo pienso que su forma de representar y de tratar en esos términos sus materiales básicamente psicológicos, empíricos, especialmente tal y como lo encontramos en las *Cartas estéticas,* va más allá de Kant y establece verdaderamente para Hegel, más que cualquier otro predecesor, más que cualquier otro precursor, sus procesos dialécticos. Porque este cruce, como usted lo denomina, en sus quiasmos, representa en gran parte el paso de Kant, *übergehen,* desde el concepto a su aparente opuesto, y después la recuperación de sí mismo en sí mismo. E incluso en la *Educación estética,* el término *Aufhebung,* en el sentido crítico kantiano, aparece ya. De modo que lo que obtenemos son los materiales psicológicos, dado un tipo de forma pseudo o cuasi-dialéctico, si usted quiere, que Hegel fue capaz de comprar y de refinar hasta el punto de que algunos de nosotros podríamos pensar que es una *reductio ad absurdum,* otros podrían pensar en un sublime definitivo, de ese proceso. Así pues, aquí tenemos otro tipo de cruce entre Kant y Schiller. Y dado ese cruce... no puedo ayudar diciendo que al elegir este tipo de acercamiento histórico, creo que hay un riesgo de deconstruir a esos autores, no tengo ni la menor intención de hacer lo que usted ha llevado a cabo, aunque puede seguir empleando ese tipo de acercamiento de un modo un poco más abierto. Estoy de acuerdo en que el riesgo del acercamiento histórico es siempre deconstructivo en algún sentido muy importante. Como defensa contra eso diría que no importa lo que la historia sea, la cuestión definitiva para nosotros, como usuarios de esas teorías, es su utilidad cuando son aplicadas. No importa cómo esos autores, no importa cómo Kant pueda haber llegado a caer en la situación problemática en que se encontró por la historia de su pensamiento, en última instancia el juicio estético es enormemente útil para nosotros al enfrentarnos con la experiencia estética. Y pienso que Schiller, a su manera también, es enormemente útil a la hora de tratar con la experiencia estética.

DE MAN.— Encuentro poco que discutir en lo que ha dicho. Su conclusión final es pragmática. Es el uso de esas categorías, más que su valor de verdad o falsedad filosófica, el que constituye el punto de referencia, el que tiene la última palabra y se ajusta mucho a lo que Schiller dijo. Y en este punto usted es un lector correcto y certero de Schiller. Pero sólo por hacer una observación en la que no estaría de acuerdo con usted. Estoy completamente de acuerdo con la perspectiva histórica. El mejor lugar para encuadrarlo sería, quizá, la forma en que esos tres textos retoman a Burke y se definen a sí mismos en relación con el ensayo de Burke sobre lo sublime, sobre el que Kant hace una queja implícita que es demasiado empírica. Y que constituye el gran cambio de Kant, [en el] que se conserva el empirismo inglés, aunque se comprende. Se trata del momento —y esto es relevante para su comentario— en el que la teoría de las facultades, que todavía es fundamentalmente una psicología, sería un prolegómeno, una preparación para la cuestión filosófica más que una preparación para un uso empírico, donde las facultades son, las teorías de las facultades son empleadas en función de una efectividad psicológica, o con fines psicológicos, pragmáticos. En Kant, donde tenemos también una teoría de las facultades, como dice usted correctamente, y que como tal es una psicología. Pero esa psicología no es para uso o beneficio de la humanidad. Se usa para explorar ciertos principios filosóficos, ciertas cuestiones filosóficas, ciertas tensiones psicológicas que están en juego.

Donde creo que difiero de usted en al menos un punto es en la idea de que el quiasmo es dialéctico y pre-hegeliano. Pienso que el punto que debemos examinar —y aludí a él sólo de pasada— tiene que ver con Fichte. Y de momento Schiller dice: lo que estoy haciendo es similar a Fichte, y a diferencia de lo que sucede con Kant, es como Fichte. Creo que en ese momento él se sitúa a sí mismo dentro de una filiación, porque hay una filiación que va desde Kant a Fichte y a Hegel —esto es innegable. Hay un genuino elemento dialéctico en Kant, hay un genuino elemento dialéctico en Fichte y, por supuesto, en Hegel eso es demasiado genuino para ser verdad. Pero hay dialéctica, sólo hay fuerza dialéctica cuando hay un encuentro con la negación; es decir, la labor de lo negativo es absolutamente esencial para el concepto de lo dialéctico. Está ahí en Kant, está ahí, aunque de manera compli-

cada, en Fichte, ciertamente está en Hegel. Pero no está en Schiller, hasta el punto de que la armonía no debe ser perturbada, hasta el punto de que los opuestos no deben coincidir, hasta el punto de que los opuestos deben componerse entre sí de una manera que no sea una mediación, que ciertamente no es negación del uno por el otro. Desde el momento en que dicho momento desaparece, retrocedemos simplemente a lo pragmático, creo, simplemente a lo empírico, de una forma que ni siquiera el empirismo inglés, ni Locke ni Hume, lo habrían verdaderamente hecho en ese sentido. De modo que yo estaría de acuerdo... Pero no creo que Schiller, en los ensayos, habría distinguido... Y hay momentos dialécticos en las obras de Schiller, pero no creo que lo dialéctico tenga lugar en los ensayos, en los ensayos filosóficos. En ese sentido, no son pre-hegelianos. Tienen la apariencia de lo pre-hegeliano, tienen la apariencia del cruce. Pero en Hegel lo dialéctico no es precisamente quiásmico. Porque lo dialéctico no es simétrico, no es una reversibilidad, y no es reducible a un principio formal de lenguaje que sería como el del tropo. No hay tropo de lo dialéctico como tal que pudiera cubrir lo dialéctico. Ésta es una gran diferencia, porque en ese momento la implicación lingüística, el modelo lingüístico, es diferente. En consecuencia, creo que la continuidad que usted señala está ciertamente ahí. Pero sentimos, también sentimos en términos históricos, en términos histórico-intelectuales, a lo largo de los siglos XIX y XX, una tensión entre, por una parte, la lectura schilleriana de la estética y, por otra, la kantiana. Creo que he empezado subrayándolo, y no creo que usted pueda explicarlo en términos claros, positivistas, histórico-intelectuales. Si usted quiere ver una continuidad entre Kant, Schiller, Fichte y Hegel, y denomina a esa continuidad lo dialéctico, pienso que hay aquí una diferencia, y esta diferencia es importante, creo.

ABRAMS.— No creo que estemos en desacuerdo en esto. Una manera de expresarlo es decir que para Hegel y los demás la muerte importa. La muerte siempre está ahí. Siempre que se da el paso de una cosa a otra, algo muere. Hay una resurrección —hay una resurrección y Schiller arroja luz sobre ello, como en esos pasajes que usted ha comentado. Pues bien, por esa parte verdaderamente esencial de lo dialéctico Schiller se queda sin pilas. Schiller es blando en esa cuestión, muy blando. Pero ahí, si usted se asoma a otro aspecto de Schiller, en-

tonces creo que lo que Schiller hace en las *Cartas estéticas* está más cerca de Hegel que de Fichte o Kant. Y ello depende del aspecto que usted enfatice.

DE MAN.— Cierto.

ABRAMS.— La seriedad de la muerte, estoy de acuerdo, es terriblemente importante, y no quiero minimizar ese aspecto en Hegel. Pero cuando se mira el aspecto del movimiento, del movimiento constante —nada permanece en quietud—, no lo encuentro en Fichte. Quiero decir que hay una oposición, una tesis, una antítesis, una síntesis, pero es conceptual...

DE MAN.— Es conceptual, pero es un movimiento...

ABRAMS.— ...un tipo de movimiento, un auto-movimiento del Espíritu en hegel en el que nada permanece en quietud, todo se mueve...

DE MAN.— ... una auto-reflexión...

ABRAMS.— ... donde se empieza desde la simplicidad, la unidad simple, y de alguna manera desde dentro de ello mismo se mueve. Bien, yo encuentro ese movimiento en Schiller. De forma que cuando enfatizan la movilidad del sistema hegeliano, y así es, Schiller sigue insistiendo... todo es un momento, nada permanece en quietud. Y por el momento él entiende tanto instante como aspecto. En esto las *Cartas estéticas* están más cerca que cualquiera de los otros. Y las antinomias de Kant, por supuesto, están inmóviles; siempre están ahí.

DE MAN.— Bien, creo que tenemos aquí una amplia área de acuerdo. Lo otro que está entre nosotros es la muerte.

ABRAMS.— Creo que la muerte es importante.

DE MAN.— De acuerdo.

DOMINICK LA CAPRA.— ¿Podría aplicar su argumento, el argumento de que a pesar de las apariencias la filosofía transcendental de Kant, que posee la más poderosa inscripción y es, en algún sentido, la condición de posibilidad de la historia y que experimenta, además, un tipo de recaída en un compromiso —podría aplicar este argumento a la relación entre la filosofía y la no-filosofía? ¿O se trata de un problema algo diferente? Hay un problema en Kant en cuanto a la relación entre la filosofía y la no-filosofía. Por ejemplo, en la sección 28 de la tercera *Crítica* se encuentra un punto en el que dice: mi argumento puede parecer algo extraño o muy buscado, pero en realidad si se recurre al hombre común, ello informa la compren-

sión del hombre común, quizá desconocida para él. Y ésta es la forma en que la filosofía se inclina hacia lo empírico...

DE MAN.— En mis términos ese no en un momento schilleriano en Kant. No es una retirada o una recaída en una pérdida de... no. El peso de la empresa kantiana sigue siendo poner en común lo práctico, el tópico junto a... articularlo con los intentos críticos más refinados de la razón. Y las referencias en Kant al lugar común, que se dan frecuentemente, y que se da en el uso curioso de ejemplos muy *terre à terre,* o en una cierta clase de dicción que es semipopular —se encontrará cosas similares en Hegel— hay un tipo de lenguaje común en las tensiones entre el uso de términos latinos que emplea y los términos alemanes que crea para ellos. Creo que todo eso no debe ser interpretado como una recaída del momento crucial en Kant. No estoy sugiriendo que hay en Kant un aislamiento de la empresa filosófica. Al contrario, si la idea de materialidad significa algo, es que hay una necesidad de tal relación que es coactiva, que es apremiante. Lo cual no quiere decir que la relación se consigue por medio de la particular mediación de lo estético, que es donde él sitúa el peso para alcanzar esta relación. Eso es otra cuestión. Pero aquí el fallo, si es que hay fallo —fallo es apenas una palabra para hacer justicia a lo que está sucediendo en ese momento, que es algo mucho más complicado que un simple fallo, y que ciertamente no es tematizado o explícitamente afirmado como fallo—, el fallo, pues, déjeme decir, si es que hay fallo, no es el fallo de una recaída o lectura errónea de Kant, o de algún aspecto por parte de Kant de otro aspecto de ello. Es el problema mismo. La materialidad del problema está contenida en que la dificultad de esa no compatibilidad, compatibilidad necesaria e igualmente disrupción necesaria de los dos. Éste es un momento verdaderamente histórico. Es un momento de una ocurrencia muy concreta, de un acontecimiento muy concreto en su propio lenguaje, en su propia dicción, en su propia letra, en su propio lenguaje. Así pues, eso no sería... no hay momento en Kant después de la tercera *Crítica* de... no hay una recaída en Kant que yo pueda ver. Hay una recaída en la tradición de la forma en que Kant ha sido leído, sí, y Schiller es el primer y más importante ejemplo de ello, o uno de los primeros. ¿Responde esto a algo?

LA CAPRA.— También dice que eso problematiza la distinción entre la filosofía y la no filosofía.

DE MAN.— Ciertamente la problematiza, pero no lo hace poniéndolas en dos sitios diferentes. Quizá es mejor hablarlo en este caso, pues el problema de la razón práctica, que es no-filosofía en un cierto sentido, que tiene que ver con lo práctico y que, como tal, aparecería de alguna manera como no-filosófica, no está directamente tratado. Pero si se toma la diferencia —que es aquí muy alemana— entre la filosofía y el arte, no se da el caso de que en Kant vayan separados como en Schiller. El arte tiene una función filosófica muy específica que puede considerarse inscrita dentro de la empresa filosófica. Y es así como el arte tiene lugar en Kant. Kant no está preocupado, como Schiller, en escribir bien o en escribir una novela. Está interesado por el arte como problema filosófico. De esta manera, la filosofización del arte, el hecho de que el arte pueda ser inscrito en el discurso de la filosofía, es esencial para el proyecto kantiano. Éste es el tema de la tercera Crítica. Como tal, el arte y la filosofía no se separan, no son la misma cosa pero no están separadas, no son opuestos polares, no están en contradicción entre sí, tienen entre sí una relación compleja y suplementaria que no es simplemente dialéctica, desde luego no la de la antinomia o la de la negación. Es mucho más complejo. A fortiori esto sería verdad aplicado a lo práctico, que es incluso más no-filosófico aún, más perteneciente al saber común.

DAVID MARTÍN.— Mi pregunta vuelve a la cuestión de la irreversibilidad. Fichte, si recuerdo bien, en la Wissenschaftslehre, hace un gran esfuerzo por evitar el tipo de relación reversible de la que usted ha hablado —por ejemplo, lo que pasa con el yo y el no-yo— y halla que de alguna manera son reversibles, y por medio del verbo *meiden* establecerá una dialéctica. Y puedo ver ahí una distinción entre irreversibilidad y reversibilidad. Me pregunto si la relación que usted señaló en Kant, o el pasaje que no es reversible, es de algún modo análogo a ello, a lo que hace Fichte.

DE MAN.— Sí, es similar. Sucede en Fichte aunque con un vocabulario muy distinto, de un modo muy diferente. Pero el modelo de la destrucción es —en Fichte se hace a lo largo del problema de la auto-reflexión —cierto, que ya es, que es verdaderamente pre-hegeliano, pero que tiene características similares, y donde la noción de libertad tiene lugar, de nuevo en el sentido kantiano. Ésta es una cuestión muy amplia.

Pero la relación Kant-Fichte-Hegel tiene una necesidad urgente de ser explorada. Todo lo que nosotros tenemos son los propios textos críticos de Hegel sobre la filosofía de Fichte. Y si uno atiende a esa relación, si uno emprende el estudio de esa relación, una regla muy importante es olvidar a Schelling —éste echa a perder las obras más importantes. Pero, en fin, se trata de un consejo perverso.

Dijo usted ayer que tenía una pregunta candente... ¿ya se ha extinguido?

CHRISTOPHER FYNSK.— En el contexto de lo que ha dicho hoy, tengo curiosidad por su observación sobre las tendencias schillerianas en Heidegger.

DE MAN.— Oh querido...

FYNSK.— Ha mencionado que Derrida es a Heidegger lo que Heidegger es a Kant. Y estoy de acuerdo, creo, en cuanto a las tendencias shillerianas de "El origen de la obra de arte". Tenemos las afirmaciones sobre la autonomía de la obra, su unidad, etc. Sin embargo, con la idea de la articulación del mundo y de la tierra, que es la subversión de la articulación de la metafísica trascendental, se da un esfuerzo por pensar un tipo de apariencia o *Erscheinung* que no es fenoménica en el sentido hegeliano, y me pregunto si eso no corresponde a algún tipo de materialidad fenoménica en el sentido kantiano, porque cuando hay este... trazado en la figura, la única cosa que se puede decir es *que esto es,* que el mundo es.

DE MAN.— Ése es un argumento mayor, y hay mucho que decir por ambas partes, y requiere una lectura comprensiva de Heidegger que, como sabe, es difícil de hacer rápidamente. Pero ciertamente hay... hay una invitación por parte de Heidegger a ser leído como usted hace. Pero hay ahí algo sospechoso.

Usted conoce una pieza en Heidegger que es extraordinariamente útil sobre este particular, sobre la palabra *Schein* y sobre el fenomenalismo de *Schein;* se trata de un diálogo con Staiger sobre la interpretación de un poema de Mörike, que acaba[16]

---

[16] Véase Martin Heidegger y Emil Staiger, "Zu einem Vers von Mörike", publicado por primera vez en *Trivium* 9 (1951), págs. 1-16, y reimpreso como "Ein Briefwechstel mit Martin Heidegger", en Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation,* Zurich, Atlantis Verlag, 1963, págs. 34-49. Hay traducción de Berel Lang y Christine Ebel en "A 1951 Dialogue on Interpretation: Emil Staiger, Martin Heidegger, Leo Spitzer", *PMLA* 105: 3, mayo de 1990, págs. 409-435.

—el poema se titula "Auf eine Lampe." Tiene que ver con la luz, *Schein.* Buen poema. En el diálogo, en el debate entre Staiger y Heidegger, éste insiste en una noción menos ingenua de apariencia. Es muy elocuente hablando de la *Lichtung,* y entiende, diría yo, la fenomenalidad de una forma que no habría sido accesible a Husserl. Hay una extensión de la noción de fenomenalidad que es altamente sugestiva, y que me ha cautivado durante muchos años —sólo como un ejemplo de su poder. Pero pienso que eso no es material, y que si leemos a Heidegger con Nietzsche, o si leemos a Heidegger con Derrida, con ciertos aspectos de Derrida, o con Kant, por lo que a este asunto se refiere —y el lugar al que acudir sería el libro sobre Kant— de manera que veríamos que ahí el concepto de imaginación... que lo que ocurre en la interpretación de Heidegger de la imaginación en Kant, no es diferente del modelo de imaginación de Schiller. Aunque, por supuesto, la justificación no es pragmática, sino ontológica —si bien eso no lo vuelve necesariamente apragmático. Hay en Heidegger una reivindicación de la materialidad, pero, bien, no estoy seguro. Ciertamente no puedo decirlo rápidamente. La cuestión es extremadamente relevante, extremadamente importante, es una cuestión central.

Muchas gracias.

El concepto de ironía*

El título de esta conferencia es «El concepto de ironía»[1], título tomado de Kierkegaard, el cual escribió el mejor libro asequible sobre la ironía llamado *El concepto de ironía*. Es un título irónico porque la ironía no es un concepto —y ésta es, en parte, la tesis que voy a desarrollar. Para empezar, debo citar este pasaje de Friedrich Schlegel, que es el principal autor al que me referiré y que, hablando de la ironía, dijo lo siguiente: «Wer sie nicht hat,

---

* Hemos tratado de respetar el "ritmo" oral de esta conferencia con su consiguiente "dificultad", lo cual no quiere decir que, dado el carácter de transcripción de este texto, no haya sido necesario eliminar algunas redundancias y anfibologías que volvían oscuros algunos pasajes *[N. del T.]*.

[1] "El concepto de ironía" fue transcrito y editado por Tom Keenan —y revisado por el editor— a partir de la cinta de casete en que se grabó la conferencia que Paul de Man dio el 4 de abril de 1977 en la Ohio State University, Columbus, Ohio. La conferencia de De Man se basaba en dos (o, incluso, en tres) conjuntos de notas (algunas de las cuales se remitían al seminario que impartió en Yale durante la primavera de 1976 con el título de "Teoría de la ironía"): un primer grupo incluye un título subtitulado *"La ironía* —la historia de la ironía", mientras que el segundo es la continuación de un ensayo inacabado titulado "Ironías de la alegoría". Parte del material de estas notas (citado como N1 y N2) ha sido incluido aquí en nota a pie de página; otro, en cambio, ha sido empleado para reconstruir el vacío entre las dos caras del audiocasete. Importantes inserciones o adiciones van en el texto entre corchetes. Las aclaraciones realizadas por el propio De Man van entre paréntesis [en paréntesis entre comillas]). Las traducciones son de De Man a menos que se indique lo contrario. Tom Keenan proporcionó todas las notas.

dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel»[2]. «Para quien no la posee (la ironía), ésta permanece como un enigma, incluso después de la más profunda disquisición.» Nunca la comprenderemos y, por tanto, podemos detenernos aquí mismo e irnos todos a casa.

Nos encontramos, en efecto, ante un problema fundamental: si la ironía fuera un concepto, entonces debería ser posible dar una definición de la ironía. Si se mira los aspectos históricos de este problema parece misteriosamente difícil dar una definición de la ironía —aunque más adelante, en el curso de esta conferencia, trataré de dar una definición, si bien ello no les hará entenderla mejor. Parece imposible conseguir una definición, y esto mismo está inscrito hasta cierto punto en la tradición de la escritura sobre textos. Si escojo como ejemplo el periodo al que principalmente me referiré, el correspondiente a la teorización de la ironía durante el Romanticismo alemán a principios del siglo XIX (periodo en el que tuvo lugar la más astuta reflexión sobre el problema de la ironía), incluso en ese tiempo parece muy difícil llegar hasta una definición. El esteta alemán Friedrich Solger, que escribió de forma muy perspicaz sobre la ironía, se quejaba de que August Wilhelm Schlegel —el Schlegel del que no hablaremos (es Friedrich quien nos interesa)—, a pesar de haber escrito bastante sobre la ironía, no podía definirla, no podía decir lo que ésta era. Un poco más adelante, cuando Hegel, que tenía mucho que decir sobre la ironía, habla sobre la ironía, se queja de Solger porque, según nos dice, éste escribe sobre la ironía pero da la impresión de no saber sobre qué está escribiendo. Y un poco más adelante todavía, cuando Kierkegaard escribe acerca de la ironía, se refiere a Hegel, de cuya influencia en ese momento está tratando de liberarse, y se queja irónicamente del hecho de que Hegel

---

[2] Friedrich Schlegel, «Lyceum», fragmento 108, en «Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)», Hans Eichner (ed.), en *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe,* Paderborn-Viena-Munich, Verlag Ferdinand Schöningh, 1967, vol. 2, pág. 160. Véase en inglés, Friedrich Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, traducción de Ernst Behler y Roman Struc, University Park and London, Pennsylvania State University Press, 1968; y *Friedrich Schlegel's "Lucinde" and the Fragments,* traducción de Peter Firchow, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971. El editor comenta aquí que, generalmente, De Man se refiere a la traducción de Behler y Struc, o bien presenta la suya propia. La ediciones se citarán como K. A. 2; Behler y Struc; y Firchow.

parece no saber qué es la ironía. Kierkegaard señala lo que dice sobre la ironía y dónde lo dice, pero se queja y afirma que no tiene mucho que decir al respecto, y que dice siempre lo mismo, y no demasiado[3].

Por tanto, parece haber algo inherentemente difícil en la definición del término, porque, por una parte, parece abarcar todos los tropos pero, por otra, parece muy difícil definirlo como tropo. ¿Es la ironía un tropo? Tradicionalmente, desde luego, lo es, pero ¿es un tropo? Cuando examinamos las implicaciones tropológicas de la ironía, y lo haremos hoy, ¿cubrimos su campo? ¿saturamos el área semántica cubierta por este tropo particular? Northrop Frye parece pensar que se trata, en efecto, de un tropo. Asegura que éste es "un modelo de palabras que se aleja de la afirmación directa o de su propio significado obvio", y añade: "(no estoy usando la palabra en ningún sentido nuevo...)"[4]. "Un modelo de palabras que se *aleja*": ese alejamiento, ese cambio, es el tropo, el movimiento del tropo. El tropo significa "cambiar", y consiste en ese cambio que aparece ciertamente en todas las definiciones tradicionales de la ironía, como, por ejemplo: "significar una cosa y decir otra distinta", "admiración por culpa", o cualquier otra semejante. Uno siente, sin embargo, que en el caso de la ironía dicho cambio implica algo más, una negación más radical que la que se daría en un tropo ordinario como la sinécdoque, la metáfora o la metonimia. La ironía parece ser el tropo de los tropos, el representante por antonomasia del "cambio". Ahora bien, dicha noción es tan amplia que incluye todos los tropos. Y decir que la ironía incluye todos los tropos, o que es el tropo de los tropos, es decir algo de valor, si bien ello no se parece en nada a una definición. Porque ¿qué es un tropo? Desde luego, no lo sabemos. ¿Qué es, por tanto, el tropo de los tropos? Lo sabemos todavía menos. El lenguaje definicional parece encontrarse con problemas cuando se trata de la ironía.

Pero es que, además, la ironía tiene también una función performativa. La ironía consuela, promete, excusa. Nos permite llevar a cabo toda clase de funciones lingüísticas performativas que

---

[3] Soren Kierkegaard, *The Concept of Irony*, trad. de Lee M. Capel, Bloomington, Indiana University Press, 1968.

[4] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, pág. 40. Enfatizado por De Man en N1.

parecen caer fuera del campo tropológico, pero que están muy estrechamente vinculadas a éste. Dicho de forma breve: es muy difícil, de hecho imposible, llegar a una conceptualización por medio de una definición.

Esto ayuda un poco a pensar en ello en términos del hombre irónico, en términos de la tradicional oposición entre *eiron* y *alazon,* tal y como aparece entre los griegos o en la comedia helénica, el chico listo y el chico tonto. Muchos discursos sobre la ironía se organizan de esta forma, y éste también lo hará. Deben, pues, tener presente que el chico listo, que es por necesidad el que habla, siempre resulta ser el chico tonto, y que siempre es encuadrado en el papel de chico tonto, el *alazon.* En este caso, el *alazon* (y reconozco que esto me convierte en el verdadero *alazon* de este discurso) es la crítica americana de la ironía[5], en tanto que la crítica alemana de la ironía representa al chico listo, hecho que por lo demás comprendo. Tengo en mente, por la parte americana, un libro que es una autoridad respecto al problema de la ironía: *Retórica de la ironía* de Wayne Booth[6]. El acercamiento de Booth a la ironía es eminentemente sensible: empieza con una pregunta de crítica práctica, dejando de lado definiciones y teorías tropológicas[7]; empieza con una pregunta muy razonable: ¿Es esto irónico? ¿Cómo sé que el texto con el que me enfrento es o no irónico? Es muy importante poder contestar estas preguntas, pues muchas de las discusiones sobre el problema giran en torno a esto y uno se siente muy mal cuando ha leído un texto y, después, le dicen que dicho texto es irónico. Se trata de una pregunta muy genuina. Sea cual sea lo que tengan que hacer, sería en efecto muy deseable y de mucha ayuda saber a través de qué marcas, desviaciones, indicaciones o señales en el texto podemos decidir que un texto es irónico o no lo es.

Esto supone, por supuesto, que tal cosa puede ser decidida, que la decisión que tomamos diciendo que un texto es irónico puede realizarse, y que hay elementos textuales que permiten tomar tal decisión, independientemente de los problemas de intención que pueden estar escondidos o pueden no ser manifiestos.

---

[5] N1: "el alazón es la crítica americana (no Burke)".

[6] Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony,* Chicago, University of Chicago Press, 1974.

[7] N1: "acercamiento empírico —¿pero es posible evitar la teorización de la ironía?"

Wayne Booth es consciente del hecho, aunque sólo lo declare en nota a pie de página, de que en tal decisión, es decir, en el decidir que un texto es irónico o no, hay implicado un problema filosófico, y también del hecho de que siempre se puede poner en cuestión cualquier decisión que se haya tomado una vez se piense que se ha llegado a tal decisión. Su nota a pie de página será, de alguna manera, mi punto de partida. Recordarán que en su libro establece un punto crucial al distinguir lo que él llama ironía estable o determinada de otro tipo de ironía que no sería estable y de la que él se ocupa mucho menos. He aquí lo que dice: "ningún intérprete de la ironía estable necesita ir tan lejos, aun cuando algunas ironías, como veremos en la Parte III, sí que llevan al infinito" [pág. 59]. En unos instantes hablaremos más acerca de este infinito. Pero, de inmediato, Booth escribe una nota a pie de página, en la que plantea la cuestión. "De esta forma", nos dice, "redescubrimos, en nuestra tarea práctica de leer ironías, la razón por la que Kierkegaard, en su tarea teórica de entender el concepto de ironía, debería haberla definido en último término como 'negatividad infinita absoluta'." La ironía misma plantea dudas en el mismo momento en que se nos ocurre su posibilidad, y no hay ninguna razón intrínseca para interrumpir el proceso de duda en ningún punto anterior a lo infinito. "¿Cómo sabe que Fielding no era irónico en su ataque manifiestamente irónico a Mrs. Partridge?" Si se me responde citando otros datos "innegables" de la obra, puedo argumentar que Fielding era irónico al utilizar *éstos*. Pero ¿cómo puedo saber que él no estuviera fingiendo ser irónico al usarlos, y que no estaba atacando de hecho irónicamente a los que se toman estos datos sin ironía? Y así sucesivamente. El espíritu de la ironía, si es que existe tal cosa, no puede dar respuesta por sí mismo a tales preguntas: llevada hasta el final, una actitud irónica puede acabar disolviéndolo todo, en una cadena infinita de elementos disolventes. No es la ironía sino el deseo de entender la ironía lo que pone fin a esta cadena. Y ésa es la razón por la que hace falta una retórica de la ironía si no queremos caer, como dicen haber caído muchos hombres de nuestro tiempo, en un retroceso infinito de negaciones. Y ésa es la razón por la que dedico los siguientes capítulos a "aprender dónde hay que detenerse"[8].

---

[8] [Pág. 59, nota 14; los énfasis son de Booth].

Esta nota es muy razonable, muy sensible y muy perceptiva. El modo de detener la ironía pasa por la comprensión, por la comprensión de la ironía, por la comprensión del proceso irónico. La comprensión nos permitiría controlar la ironía. Pero ¿qué sucedería si la ironía fuera siempre la ironía de la comprensión, si lo que estuviera en juego en cuanto a la ironía fuera siempre la cuestión de si es posible comprender o no comprender? El principal texto teórico sobre la ironía próximo a Kierkegaard, y al que me referiré más tarde aunque sin leerlo de forma exhaustiva, es un texto de Friedrich Schlegel que precisamente se titula "Über die Unverständlichkeit" —"Sobre la imposibilidad de la comprensión", "Sobre la incomprensibilidad", "Sobre el problema de la imposibilidad de la comprensión" [9]. Si, en efecto, la ironía está ligada a la imposibilidad de la comprensión, entonces el proyecto de Wayne Booth de comprender la ironía está abocado al fracaso desde el principio, porque si la ironía es ironía de la comprensión, ninguna comprensión de la ironía será capaz de controlar y detener la ironía, tal y como él propone, y si éste es el caso, lo que está en juego tocante a la ironía es la posibilidad de la comprensión, la posibilidad de la lectura, la legibilidad de los textos, la posibilidad de decidir sobre un significado, sobre un conjunto múltiple de significados, o sobre una polisemia controlada de significados. Y, además, si ello es cierto nos damos cuenta de que la ironía puede ser, en efecto, muy peligrosa. Habría, en efecto, algo muy amenazante en la ironía contra lo que los intérpretes de la literatura, que dependen de la comprensibilidad de la literatura, querrían protegerse. Éstos también querrían de forma muy legítima, como Booth, parar, estabilizar, controlar el tropo.

Para Wayne Booth habría sido difícil, aunque no imposible (pero, eso sí, más difícil), escribir de ese modo, y escribir el texto que acabo de citar, si hubiera sido más consciente de la tradición alemana que se ha ocupado del problema y no hubiera centrado su argumento, tal y como hace, en la ficción inglesa del siglo XVIII. Booth conoce la tradición germánica, pero no quiere saber nada de ella. Escuchemos sus palabras: "Pero los jóvenes románticos no hacen progresar la ironía demasiado, y (en el caso de tenerlos en cuenta) ustedes pasarán de la risa alegre de Tristram Shandy

---

[9] Friedrich Schlegel, "Über die Unverstandlichkeit." en K. A. 2, págs. 363-372; "Sobre la incomprensibilidad", en Firchow, págs. 257-271.

a la tristeza teutónica. Lean a Schlegel." [pág. 211.] Ciertamente no deberíamos hacerlo, por lo menos si queremos seguir siendo razonablemente felices. Me temo, sin embargo, que voy a leer a Schlegel, un poco, aunque no pienso en Schlegel como alguien particularmente triste. Por lo demás, tampoco estoy completamente seguro de que la risa en Tristam Shandy sea completamente alegre, y por ello no estoy seguro acerca de cuán a salvo estamos con Tristam Shandy. De todos modos, se trata de diferentes tipos de textura. Los propios alemanes contemporáneos de Schlegel y los críticos, y hubo muchos, tampoco pensaban en absoluto que éste fuera triste. Más bien lo acusaban de estar lejos de la seriedad y de la tristeza. Pero (y diré esto consciente de que es una afirmación histórica simple y no especialmente original) si están interesados en el problema y en la teoría de la ironía, deben centrarse en la tradición alemana. Es aquí donde el problema se elabora. Deben centrarse en Friedrich Schlegel (mucho más que en August Wilhelm Schlegel), y también en Tieck, Novalis, Solger, Adam Müller, Kleist, Jean Paul, Hegel, Kierkegaard, y en todo el camino que lleva hasta Nietzsche. En esta enumeración he omitido, más o menos intencionalmente, a Thomas Mann, considerado generalmente como el principal ironista alemán. Y lo es, pero menos que cualquiera de los que he mencionado. Pero, sin duda, Friedrich Schlegel es el más importante porque él elabora verdaderamente el problema.

Schlegel es una figura enigmática, una obra y una persona curiosas. Se trata de una carrera enigmática, de una obra que no es de ningún modo impresionante —muy fragmentaria, poco convincente, sin trabajos realmente acabados, sólo compuesta por libros de aforismos y fragmentos inacabados. Nos encontramos ante una desconcertante carrera personal, desconcertante igualmente desde un punto de vista político. Sólo tiene una obra acabada, un pequeño *roman á clef* anecdótico titulado *Lucinda*, novela que mucha gente, todavía hoy, lee como algo poco importante (cometen un error, pero es así). Más aún: esa pequeña novela, que no es muy larga y que parece estar anecdóticamente relacionada con su relación amorosa con Dorothea Veit antes de que él se casara con ella, provocó una cantidad de irritación, totalmente impredecible, en la gente que más tarde la comentó. Aunque parece bastante insignificante y no demasiado seria, cualquiera de los que escribieron sobre ella —y se encuentran entre ellos algunos grandes nombres— se molestaban enormemente siempre

que esta novela aparecía de por medio. Uno de los casos más notorios en este sentido lo constituye Hegel, quien al referirse a Schlegel y *Lucinda* pierde los nervios, algo que en su caso no sucedía con facilidad. Allí donde topa con ella se muestra muy preocupado y llega a ser incluso insultante. Así, nos dice que Schlegel es un mal filósofo, que tiene pocos conocimientos o que no ha leído suficiente, que no debería abrir la boca, etc. Y Kierkegaard, a pesar de que está tratando de distanciarse de Hegel, se hace eco de éste en la discusión sobre *Lucinda* tal y como se desarrolla en su libro sobre la ironía. Dice que es un libro obsceno, y también llega a preocuparse mucho; tanto que tuvo que inventar (volveremos a ello en un momento) toda una teoría de la historia para justificar el hecho de que era necesario librarse de Friedrich Schlegel, de que éste no es un verdadero ironista. Y en cierto sentido esto es significativo. ¿Qué hay en este breve libro que preocupa tanto a la gente? Hegel y Kierkegaard; no podemos decir aquello de *n'importe qui* [10].

Esta actitud continúa en el ámbito de la germanística, en los estudios académicos de la literatura alemana, en los que Friedrich Schlegel juega un papel importante pero en los que, al mismo tiempo, hay una considerable resistencia a su figura. No sería hiperbólico decir (y podría defender la siguiente afirmación) que toda la disciplina de la germanista se ha desarrollado con el solo fin de eludir a Friedrich Schlegel, de evitar el reto que Schlegel y *Lucinda* representan para toda la noción de una disciplina académica que se ocupa seriamente de la literatura alemana. Curiosamente, sucede lo mismo entre los defensores de Friedrich Schlegel, quienes emplean el contra-argumento según el que Schlegel no es verdaderamente un escritor frívolo, sino serio. No obstante, cuando se esgrime tal argumento, la cuestión planteada por Schlegel y la *Lucinda* está siendo también eludida. Así sucede con los críticos apartados de la tradición académica, críticos como Lukács, Walter Benjamin, y más recientemente Peter Szondi y otros a quienes retornaremos brevemente al final de esta conferencia.

¿Qué hay, pues, en *Lucinda* que preocupa tanto a la gente? Es una historia ligeramente escandalosa donde la gente no está

---

[10] N2 alude a F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I. Theorie Werkausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, vol. 13, págs. 97-98; S. Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie*, pág. 292.

casada de verdad, pero ello no constituye una razón suficiente para llegar a preocupar tanto —después de todo, uno *en avait vu d'autres*—. Hacia la mitad de *Lucinda* hay un corto capítulo titulado "Eine Reflexion" ("Una Reflexión") que se deja leer como un tratado o argumento filosófico (en el que se emplea el lenguaje filosófico de Fichte), pero que no requiere una mente muy perversa, sólo ligeramente perversa, para advertir que lo que se está realmente describiendo no es en absoluto un argumento filosófico sino — ¿cómo lo diría yo?— una reflexión sobre los aspectos puramente físicos de un acto sexual. Un discurso que parece ser puramente filosófico puede ser leído según un doble código, de forma que lo que está verdaderamente describiendo es algo que no consideramos digno del discurso filosófico, al menos no en esos términos —la sexualidad es digna de dicho discurso, pero lo que está siendo descrito no es la sexualidad, sino algo mucho más específico que ésta.

Si esto que digo les hace leer *Lucinda* probablemente ustedes quedarán decepcionados (aunque no será así si conocen verdaderamente lo que sucede). No voy a referirme a ello, pero hay aquí un escándalo particular, uno que llevó a Hegel, Kierkegaard y los filósofos en general, y a otra gente también, a preocuparse mucho. Ello amenaza de manera fundamental algo mucho más profundo que ese aparente chiste (es de hecho un chiste, pero sabemos que los chistes no son inocentes, y éste ciertamente no es un pasaje inocente). Parece haber una amenaza específica que emana de esta doble relación en el ámbito de la escritura y que no es precisamente un doble código. No se trata de que exista un código filosófico y otro que describe actividades sexuales. Estos dos códigos son radicalmente incompatibles entre ellos. Se interrumpen, se alteran el uno al otro de una forma tan fundamental que esta verdadera posibilidad de disrupción representa una amenaza para todas las asunciones que uno tiene acerca de lo que un texto debería ser. Ésta es una amenaza lo bastante genuina para haber generado a su vez un poderoso argumento filosófico y crítico que funda toda una tradición de estudios que tienen que ver con Friedrich Schlegel —o con cosas equivalentes en el romanticismo alemán, si bien no son nunca tan agudas como en el caso de Schlegel.

La forma en que Schlegel está siendo neutralizado, la forma en la que la ironía está siendo neutralizada (y veremos en un momento, hasta cierto punto, por qué la ironía está implicada en

esto, aunque no lo parezca a primera vista), sigue en cierto modo una pauta sistemática. Schlegel está siendo neutralizado mediante una reducción de la ironía a tres cosas, mediante un hacer frente a la ironía según los términos de tres estrategias que están relacionadas entre sí. En primer lugar, se reduce la ironía a una práctica estética o desvío artístico, a un *Kunstmittel.* La ironía es un efecto artístico, algo que un texto hace por razones estéticas, para aumentar o diversificar el reclamo estético de este texto. Así es como los libros que son una autoridad en el tema de la ironía han tratado tradicionalmente el problema. Por ejemplo, el estudio de la ironía por parte de un autor alemán, Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*[11], trata la ironía en esos términos, usando a Schiller y la noción de lo estético como juego, como libre juego. De esta forma, la ironía permite decir cosas horribles porque las dice a través de desvíos estéticos, alcanzando una distancia, una alegre distancia estética, en relación con lo que está siendo dicho. En tal caso, la ironía es un *Kunstmittel,* una estética, y puede ser absorbida dentro del marco de una teoría general de la estética, que puede ser a la vez una teoría estética muy avanzada, kantiana o post-kantiana, pero por lo menos schilleriana.

Otra forma en que la ironía puede ser abordada y puede ser, en un cierto sentido, neutralizada es reduciéndola a una dialéctica del yo *(self)* como una estructura reflexiva. El capítulo en cuestión de la novela de Schlegel lleva el título de "Eine Reflexion" y tiene que ver con los modelos reflexivos de la conciencia. La ironía representa claramente la distancia misma dentro del yo, duplicaciones de un yo, estructuras especulares dentro del yo, dentro de las que el yo se mira a sí mismo desde una cierta distancia. Ello configura estructuras reflexivas y la ironía puede ser descrita como un momento en una dialéctica del yo. Es de esta manera como yo mismo la he tratado, de forma que lo que hoy tengo que exponer es naturalmente una auto-crítica, puesto que lo que deseo es poner en cuestión esa posibilidad[12]. De cualquier modo, ésta es la segunda forma de enfrentarse con la ironía: reduciéndola a una dialéctica del yo.

---

[11] Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1960.

[12] Véase "The Rhetoric of Temporality", 1969, reimpreso en la segunda edición de *Blindness and Insight,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, págs. 187-228.

La tercera manera de abordar la ironía (y en gran medida esta vía forma parte del mismo sistema ahora descrito) es insertar momentos irónicos o estructuras irónicas en el marco de una dialéctica de la historia. En cierto sentido, Hegel y Kierkegaard estaban interesados en los modelos dialécticos de la historia y, de un modo simétrico a la forma en que puede ser absorbida en una dialéctica del yo, la ironía se interpreta y se absorbe dentro de un modelo dialéctico de la historia, de una dialéctica de la historia.

La lectura que propongo (básicamente la lectura de dos fragmentos de Schlegel) pondrá hasta cierto punto en cuestión esas tres posibilidades. Esto es lo que trataré de hacer hoy con ustedes. Los fragmentos seleccionados son bien conocidos y no hay nada original en tal selección. Empezaré con un fragmento *(Liceo,* fragmento 37) en el que Schlegel parece estar hablando de la ironía en el marco de una problemática estética. El problema que se plantea es cómo escribir bien: ¿Cómo escribiremos bien? (la traducción que ustedes tienen [Behler y Struc] es una excelente traducción. El único reproche que podría hacer a esta traducción es que es demasiado elegante. Schlegel es elegante a su manera, pero para ser absolutamente elegante en inglés hay que alejarse de todo aquello que huela a terminología filosófica. Y ello se ha llevado a cabo hasta cierto punto en esta traducción, escondiendo, pues, el empleo del vocabulario filosófico, en este caso, me temo, no para describir un acto sexual, sino para describir lo que Friedrich Schlegel está describiendo. Y aquí hay una presencia de terminología filosófica que es, lo veremos en unos instantes, muy importante). He aquí lo que dice Schlegel:

> Para poder escribir bien sobre un asunto, uno debe haber dejado de estar interesado en él; el pensamiento que va a ser sobriamente expresado debe estar ya totalmente superado y no formar ya parte de las preocupaciones actuales de uno. Mientras el artista inventa y está inspirado, permanece, al menos para el propósito de comunicar, en un estado mental constreñido (iliberal, forzado). En esos momentos, quiere decirlo todo, tendencia equivocada de los jóvenes genios o verdadero prejuicio de los viejos chapuceros. De este modo, es incapaz de reconocer el valor y la dignidad de la auto-restricción *(Selbstbeschränkung,* auto-limitación), que es en efecto tanto para el artista como para el hombre lo primero y lo último, el más alto y necesario fin. Lo más necesario, porque dondequiera que no nos limitemos a nosotros mismos será el

mundo el que nos limite y, por ello, nos convertiremos en su esclavo. Lo más alto, porque podemos limitamos a nosotros mismos sólo es en esos puntos y aspectos donde poseemos el infinito poder de la auto-creación y la auto-destrucción *(Selbstschöpfung und Selbstvernichtung)*. Incluso una amigable conversación que no pueda ser interrumpida voluntariamente en cualquier momento con absoluta arbitrariedad contiene algo de iliberal en ella. Sin embargo, un artista que puede y quiere expresarse completamente a sí mismo, que no guarda nada para sí y desea decir todo lo que sabe, es alguien que merece mucha piedad. Hay sólo tres errores de los que uno tiene que guardarse. Lo que aparece y debe aparecer como arbitrariedad ilimitada y, por consiguiente, como algo irracional o supra-racional debe ser en realidad absolutamente necesario y razonable; de otra forma, el capricho llega a ser deliberado, iliberal y la auto-limitación se convierte en auto-destrucción *(Selbstvernichtung)*. En segundo lugar: uno no debería precipitarse demasiado hacia la auto-limitación, sino más bien dar lugar a la auto-creación, es decir, a la invención y al entusiasmo, para desarrollarla al máximo. En tercer lugar, la auto-limitación no debe ser exagerada[13].

---

[13] Behler y Struc, págs. 124-125, K. A. 2: 151; cfr. Firchow, pág. 147. Hay en N1 una página perdida que contiene el borrador de una traducción del fragmento 37 del *Liceo*. Como quiera que Paul de Man hace unos cuantos comentarios acerca de la traducción inglesa de Behler y Struc me ha parecido conveniente reproducirla en esta nota para que el lector aprecie tales comentarios por sí mismo: "In order to be able to write well upon a subject, one must have ceased to be interested in it; the thought which is to be soberly expressed must already be entirely past and no longer be one's actual concern. As long as the artist invents and is enspired, he remains in a constrained (illiberal, coerced) state of mind, at least for the purpose of communication. He then wants to say everything, which is the wrong tendency of young geniuses or the right prejudice of old bunglers. Thus he fails to recognize the value and dignity of self-restraint *(Selbstbeschränkung,* self-limitation), which is indeed for both the artist and the man the first and the last, the most necessary and the highest goal. The most necessary: for wherever we do not restrain ourselves, the world will restrain us; and thus we will become its slave. The highest: for we can restrain ourselves only in those points and aspects where we have infinite power in self-creation and self-destruction *(Selbstschöpfung und Selbstvernichtung)*. Even a friendly conversation which cannot at any given moment be broken off voluntarily with complete arbitrariness has something illiberal about it. An artist, however, who is able and wants to express himself completely, who keeps nothing to himself and would wish to say everything he knows, is very much to be pitied. There are only three mistakes one has to be on guard against. What appears to be and ought to appear as unlimited arbitrariness and consequently unreason or sperrea-

Este pasaje parece ser bastante razonable y muy estético. Está relacionado con un tipo de economía del entusiasmo y el control en el acto de escribir que se podría calificar de mezcla de limitación clásica y abandono romántico. Es muy factible leer dicho pasaje de esta manera, situándolo como tal en la historia de la relación entre la literatura clásica alemana y la romántica de ese tiempo, una mixtura que conduciría en el programa de Schlegel a la progresiva *Universalpoesie*[14], una literatura progresiva en la que esos dos elementos estarían armónicamente mezclados. Pero hay algo más, algo más está en juego. El uso de los términos que he enfatizado —*Selbstschöpfung, Selbstvernichtung, Selbstbestimmung* o *Selbstbeschränkung,* auto-limitación o auto-definición— son términos filosóficos que, como es bien sabido, Schlegel tomó prestados del filósofo contemporáneo Johannn Gottlieb Fichte. El mismo Schlegel, en un ensayo titulado "Über die Unvertändlichkeit", designó los que para él eran los tres principales acontecimientos del siglo: la Revolución francesa, la publicación de Wilhelm Meister y la publicación de los *Grundlage der gesamten Wissenschafstlehre* de Fichte, que, por tanto, es para él tan importante en tanto acontecimiento como la Revolución francesa[15]. Y ésta no es la manera como ahora nosotros lo contemplamos —no doy por sentado que Fichte es algo que ustedes lean cada noche antes de ir a la cama, pero quizá deberían hacerlo. De cualquier modo, si quieren entender a Schlegel, es necesario tener algún contacto con Fichte, y tendré que hablar por unos momentos (lo siento) sobre Fichte, y hacer alguna exposición al respecto.

Esos tres momentos —auto-creación, auto-destrucción y lo que Schlegel llama auto-limitación o auto-definición— son tres momentos en la dialéctica de Fichte. Éste es el teórico de la dialéctica antes que Hegel. Hegel es inconcebible sin Fichte. En

---

son, must in reality be absolutely necessary and reasonable; otherwise caprice (becomes willful, becomes illiberal, and self-restraint) [el editor advierte en este punto que este pasaje entre paréntesis está omitido en la traducción de Behler y Struc] will turn into self-destruction *(Selbstvernichtung).* Secondly: one should not hasten too much towards self-restraint, but allow self-creation, that is, invention ans enthusiasm, to develop until it has matured. Thirdly: self-restraint must not be exaggerated *[N. del T.].*

[14] Véase *Athenäum Fragment* 116, K. A. 2, págs. 182-183.

[15] K. A., pág. 366; cfr. Firchow, pág. 262.

Fichte, la dialéctica está enfatizada y es desarrollada de una forma altamente sistemática; es, además, el objeto de un libro particular del que Schlegel la toma prestada[16]. La idea generalmente admitida sobre Fichte —lo que se sabe sobre Fichte, si es que algo se sabe— es que éste es el filósofo del yo *(self)*, el hombre que creó la categoría del yo como un absoluto. Por ello, pensamos en Fichte como alguien que se encuentra en la tradición de lo que hoy en día llamaríamos fenomenología del yo. Se trata de un error. Fichte no puede ser pensado como el filósofo del yo, si pensamos el yo (como tenemos que hacerlo necesariamente) en términos de una dialéctica entre sujeto y objeto, en términos de una polaridad entre el yo y el otro. La noción fichteana de yo no es ella misma una noción dialéctica, sino la necesidad o la condición de todo desarrollo dialéctico. El yo, en Fichte, es una categoría lógica. Y Fichte habla del yo no en términos de algo que se puede experimentar, de algo en lo que pensamos cuando decimos "yo": nosotros mismos, o cualquier otro, o incluso un yo trascendental bajo cualquier forma. Fichte habla del yo como tal en tanto propiedad del lenguaje, en tanto algo que es esencial e inherentemente lingüístico. El yo, dice Fichte, está postulado originalmente por el lenguaje. El lenguaje postula radical y absolutamente el yo, el sujeto, como tal. "Das Ich setzt ursprünglich schlechthin sein eignes Sein", "el yo postula originalmente su propio ser"[17], y lo hace —sólo puede hacerlo— a través de un acto de lenguaje. De resultas de ello, el yo es para Fichte el comienzo de un desarrollo lógico, el desarrollo de una lógica, y como tal no tiene nada que ver con el yo experimentable o fenomenológico bajo ninguna forma, o por lo menos no originalmente, no ante todo. A lo que nos enfrentamos es a la habilidad del lenguaje para postular, la habilidad del lenguaje para *setzen*, dicho en alemán. Hablamos de la catacresis, de la habilidad del lenguaje para nombrar catacréticamente cualquier cosa, mediante un uso falso, pero en cualquier caso para nombrar y, por tanto, para postular cualquier cosa que el lenguaje esté deseando postular.

---

[16] Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschatslehre* (1794), Fritz Medicus (ed.), Hamburgo, Felix Meiner Verlag, 1979; *Science of Knowledge (Wissenschaftslehre) with First and Second Introductions*, trad. Peter Heath y John Lachs, Nueva York, Appleton-Century-Crofts/Meredith Corporation, 1970 (reimp. Cambridge, Cambridge U.P., 1982). Las referencias de De Man pertenecen a la edición alemana. Todas las traducciones son de De Man.

[17] Pág. 18.

Desde el momento en que el lenguaje puede, pues, postular el yo, puede a la vez (y tiene que hacerlo) postular lo opuesto, la negación del yo, que no es el resultado de una negación de, sino que es él mismo un acto de postulamiento equivalente a, el acto de postulamiento del yo[18]. En la medida en que el yo está siendo postulado, el no-yo *(das nicht-Ich)* aparece implicado en el postulamiento del yo, y es como tal igualmente postulado. "Entgegenstzen ist schlechthin durch das Ich gesetzt," dice Fichte, "postular-contra (la negación del postulamiento) es también algo postulado [al mismo tiempo] por el yo". El yo, el lenguaje, postula A y no-A al mismo tiempo, y esto no es una tesis y una antítesis, porque la negación no es una negación antitética, como sería el caso en Hegel. Se trata de algo distinto. Se trata de que el yo es él mismo postulado y no tiene nada que ver, por ejemplo, con una conciencia. Sobre este yo, que es postulado y negado al mismo tiempo, nada se puede decir. Es un puro vacío, un acto posicional, y sobre él no se puede hacer ni actos de juicio ni afirmaciones de juicio de cualquier clase.

Hay un tercer paso en que los dos elementos contradictorios que han sido postulados se enlazan entre sí, o por decirlo de alguna manera: entran en contacto uno con otro y se delimitan uno a otro, aislándose en esas entidades que han sido partes postuladas y que Fichte llamará "propiedades" *(Merkmale)*[19]. El yo que es postulado por el lenguaje carece de propiedades —es un vacío, nada se puede decir de él. Pero como consecuencia de que aquél postula su opuesto, lo más y lo menos pueden, hasta cierto punto, entrar en contacto uno con otro, y esto lo hacen delimitándose y definiéndose uno a otro: *Selbstbeschränkung, Selbstbestimmung* —el *Selbstbeschränkung* implicado[20]. Fichte dice: "Einschränken heißt: die Realität desselben durch Negation nicht gänzlich, sondern zum Teil aufheben." "Limitar, determinar, es suspender *(aufheben,* según el término de Hegel) en parte la realidad (del yo y del no-yo) a través de la negación, si bien no completamente, sólo hasta cierto punto *(zum Teil,* en un cierto grado)[21]. Y las par-

---

[18] N1: "la negación es radical, en el sentido de que no deriva de o no es de ningún modo subsidiaria respecto a un acto de postulamiento, sino que es totalmente coextensiva en relación a él".

[19] Pág. 31.

[20] Pág. 28.

[21] Pág. 29 §8.

tes aisladas, pues, en el yo se convierten en propiedades del yo *(Merkmale)*. Desde ese momento, es posible empezar a emitir actos de juicio que envuelvan el yo. Es posible decir cosas sobre las entidades y sobre la entidad que es como tal un yo postulado; es posible establecer comparaciones entre ellas y empezar a emitir actos de juicio. Lo que era originalmente una mera catacresis se convierte ahora en una entidad tal y como la conocemos, una colección de propiedades, y es posible compararlas unas con otras y hallar semejanzas y diferencias entre las diferentes entidades. Éstos son, de acuerdo con Fichte, actos de juicio —un acto de juicio sirve para ver lo que las entidades tienen en común o para ver en qué difieren.

Tengo que llevar esta explicación un poco más lejos por razones que espero quedarán claras en breve. Los juicios o los actos de juicio permiten al lenguaje y a la lógica desarrollar, proceder, según dos modelos: bien mediante juicios sintéticos, bien mediante juicios analíticos. Los juicios sintéticos son juicios en los que se dice que una cosa es como otra. Siguiendo a Fichte[22]: siempre que se establezca tal correspondencia, toda entidad que es como otra debe ser diferente por lo menos en una propiedad. Ustedes deben ser capaces de distinguirlas al menos por una propiedad: si digo que A es como B, entonces es que hay un X en que A y B son distintas o diferentes. Si digo que un pájaro es un animal, ello implica una distinción entre los animales, implica que hay unas diferencias entre los animales que me permiten realizar comparaciones entre los animales en general y los pájaros en particular[23]. He ahí un juicio sintético, que postula, pues, diferencias, asume diferencias, en tanto está siendo establecida una similaridad. Ahora bien, si lo que hago es un juicio analítico, un juicio negativo, si digo que A no es B, entonces existe una propiedad X que convierte a A y B en semejantes. Si digo, por ejemplo, que una planta no es un animal, ello supone una propiedad que plantas y animales tienen en común, que en este caso sería el mismo principio de organización que la planta y el animal tienen que tener en común para que yo pueda decir, para que pueda hacer el juicio analítico según el que algo no es como otro algo[24].

---

[22] Pág. 33.
[23] Pág. 36.
[24] Pág. 36.

Apreciarán ustedes que, en este sistema, todo juicio sintético implica siempre un juicio analítico. Si digo que una cosa es como otra, tengo que presuponer una diferencia, y si digo que una cosa difiere de otra, tengo que presuponer una similaridad.

Hay aquí una estructura muy específica a través de la que las propiedades aisladas en la entidades circulan entre esos varios elementos y a través de la que la circulación de esas propiedades se convierte ella misma en la base de cualquier acto de juicio. Pues bien, esta estructura (y puede que esto no sea convincente, no lo sé, pero lo anunciaré como una afirmación), esta estructura particular que está siendo aquí descrita —el aislamiento y la circulación de las propiedades, la forma en que las propiedades pueden cambiarse por entidades cuando están siendo comparadas unas con otras en un acto de juicio— es la estructura de la metáfora, la estructura de los tropos. El movimiento que está siendo aquí descrito es la circulación de las propiedades, la circulación de los tropos, dentro de un sistema de conocimiento. Se trata de la epistemología de los tropos. Tal sistema está estructurado como las metáforas —como las figuras en general y las metáforas en particular.

Pero hay otro paso, y tras él lo *peor* de esta conferencia habrá acabado. Cada juicio, dice Fichte[25], implica también un juicio tético; es analítico, sintético, pero también tético. Éste es un juicio en que la entidad no se compara con otra cosa, sino que se relaciona consigo misma: un juicio reflexivo, pues. El prototipo, el paradigma, del juicio tético es el juicio en el que afirmo la existencia de mí mismo (en efecto, "Yo soy"), en el que la existencia del sujeto —que como saben fue originalmente postulado por el lenguaje— es ahora afirmado como existente, donde la predicación tiene lugar. Es una predicación vacía, infinitamente vacía, y la afirmación "Yo soy" como tal es, hasta cierto punto, una afirmación vacía[26]. No obstante, esta afirmación no tiene que ser hecha necesariamente en primera persona; puede realizarse bajo la forma de una enunciación de las propiedades del yo, por ejemplo (es el ejemplo que pone Fichte), "El hombre es libre". Si "el hombre es libre" es considerado como un juicio sintético (comparación positiva) —el hombre pertenece a la clase de los seres

---

[25] Págs. 35-38.
[26] Pág. 37.

libres—, entonces se supone que debe haber hombres que no son libres, lo cual es imposible. Y si es considerado como un juicio analítico (distinción negativa) —el hombre se opone a todas las especies que están bajo la coerción de la naturaleza—, entonces debe haber otras especies que comparten la propiedad de la libertad con el hombre, y no las hay. "El hombre es libre" no es simplemente sintético o analítico; en el juicio tético "el hombre es libre", la libertad está estructurada como una asíntota (como en el caso, añade Fichte, del juicio estético). "El hombre debería acercarse indefinidamente a una libertad inalcanzable", "Der Mensch soll sich der, an sich unerreichbaren Freiheit ins Unendliche immer mehr nähern"[27]. [La libertad del hombre puede, pues,][28] ser entendida como un punto infinito hacia el que el hombre progresa, como un tipo de asíntota hacia la que se acerca más y más, como una clase de movimiento ascendente (o descendente, no importa), que el hombre sigue. Como tal, la noción de infinito, que es esencial en toda esta problemática, está en juego.

Pueden traducir esta abstracción (esta excesiva abstracción, si quieren) a una experiencia ligeramente más concreta, aunque sea ilegítimo, porque, les recuerdo, que se halla en el comienzo y no es una experiencia —es un acto lingüístico. Desde el momento en que hay juicios comparativos, se hace posible hablar de propiedades del yo y, por consiguiente, esto puede presentarse como una experiencia; se vuelve posible hablar de ello en términos de una experiencia. Con esta necesaria advertencia de por medio, pueden traducir esto, hasta cierto punto, a categorías experienciales, y pueden además pensar en ese yo como alguna clase de super-, trascendental yo hacia el que el hombre se acerca, como algo que es infinitamente ágil, infinitamente elástico (son palabras del propio Friedrich Schlegel), como un yo que está por encima de sus experiencias particulares y hacia el que cualquier yo particular está siempre progresando (Si quieren, esto se parece a la "capacidad negativa" de la que habla Keats a propósito de Shakespeare, el hombre que puede identificarse con todos los

---

[27] Pág. 37.

[28] Advierte el editor en nota a pie de página lo siguiente: "La sección entre corchetes no es una transcripción del casete. Llena el vacío entre las dos caras del único casete que graba esta conferencia y ha sido tomada casi *verbatim* de N2 (con la ayuda de la versión N1 del mismo momento de la exposición de De Man) y del texto de Fichte."

yoes y estar por encima de ellos sin ser él mismo nada específico, un yo que es infinitamente elástico, infinitamente móvil, un sujeto infinitamente activo y ágil que está por encima de cualquiera de sus experiencias. La referencia a Keats, y más específicamente la referencia a Shakespeare, no está demás en este caso)[29].

Así pues, todo este sistema, tal y como he empezado a esbozarlo, es ante todo una teoría del tropo, una teoría de la metáfora, porque (y ésta es la razón del recorrido por ciertas nociones de Fichte) la circulación de la propiedad *(Merkmal)* descrita en relación al acto de juicio está estructurada como una metáfora o un tropo, está basada en la sustitución de propiedades. Está estructurada como una sinécdoque, relación entre la parte y el todo, o como una metáfora, una sustitución basada en la semejanza y la diferenciación entre dos entidades. La estructura del sistema es tropológica. Es el sistema tropológico en su forma más sistemática y general.

Pero no solamente es eso, es también un sistema performativo, hasta el punto de que se asienta sobre el acto original de postular que existe en el modo lingüístico bajo la forma de la catacresis, del poder de *setzen,* que es el inicio del sistema y que es él mismo algo más performativo que cognitivo. En primer lugar, hay un performativo, el acto de postular, la catacresis original, que después se mueve hacia un sistema de tropos; tiene lugar un tipo de anamórfosis de tropos, en el que todos los sistemas tropológicos se engendran como resultado de dicho acto original de postular.

Fichte lo describe (yo no le he hecho justicia) de una forma altamente sistemática. Lo que describe sólo puede llamarse "alegoría" es una narrativa, una historia que él cuenta, una difícil y emocionante historia tal y como la he contado, pero que en Fichte es, en efecto, muy apasionante. Nos hallamos ante una alegoría, ante la narrativa de la interacción entre el tropo por un lado y la acción como postulamiento por otro. Por ello, es como una teoría narrativa, lo cual configura un sistema coherente, plenamente sistemático, en el que existe una unidad entre el sistema por una parte y la forma del sistema por otra. Y todo esto se desa-

---

[29] J. Keats, "Letter to George and Tom Keats", 21, 27(?), diciembre de 1817, en *The Selected Poetry of John Keats,* Paul de Man (ed.), Nueva York, Signet/NAL, 1966, págs. 328-329; cfr. la introducción de De Man, pág. xxv.

rrolla como una línea narrativa: la historia de la comparación y de la distinción, la del intercambio de propiedades, el giro donde la relación es la del yo, y después el proyecto del yo infinito. Todo esto construye una narrativa coherente en la que existen de modo radical momentos negativos. Nos hallamos ante una compleja narración negativa: el yo no es nunca capaz de conocer lo que él mismo es, nunca puede ser identificado como tal, y los juicios que el yo emite sobre sí mismo, los juicios reflexivos, no son juicios estables. Hay una gran cantidad de negatividad, una poderosa negatividad dentro de ello, si bien la inteligibilidad fundamental del sistema no se pone nunca en cuestión porque puede siempre ser reducido a un sistema de tropos, el cual es descrito como tal y, como tal, posee una coherencia inherente. Es genuinamente sistemático. Schlegel dijo en algún lugar: siempre se debe tener un sistema. También dijo: jamás se debe tener un sistema[30]. De cualquier modo, antes de que se pueda decir que nunca se debe tener un sistema es necesario tener un sistema, y Fichte tenía un sistema. A saber, el sistema de la tropología, el sistema tropológico, y la línea narrativa que, a buen seguro, ese sistema engendrará: el arabesco, como diría Schlegel, de la narrativa tropológica. Y lo que el arabesco narra, lo que cuenta, es la anamorfosis de los tropos, las transformaciones de los tropos, en el sistema de tropos, cuya experiencia correspondiente es la del yo que está por encima de sus experiencias.

Eso parece ser lo que Schlegel está diciendo en el fragmento 42 del *Liceo* (el otro fragmento que quiero leer), donde describe ese yo independiente, el yo que, nos asegura, habla en la filosofía y en la poesía. Lo describe como sigue (tengan en cuenta que está hablando de filosofía y distinguiendo la filosofía de lo que él llama retórica —aunque ésta no es la retórica tal y como yo la uso aquí, sino la retórica de la persuasión—, la cual, comparada con la filosofía, considera como una forma menor):

> La filosofía es la verdadera casa de la ironía, la cual podría ser definida como belleza lógica: ya que siempre que los hombres estén filosofando a través de diálogos hablados o escritos [por supuesto, está pensando en Sócrates], y no de

---

[30] Referencia al *Athenäum,* fragmento 53: "Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und Keins zu haben. Es wird sich also wohl entschließen müssen, beide zu verbinden", K. A. 2, pág. 173; Behler y Struc, pág. 136.

> un modo rigurosamente sistemático, la ironía debe ser producida y postulada; incluso los estoicos tenían la urbanidad como una virtud. Sin duda, hay también una ironía retórica que, empleada con cautela, cumple una función excelente, especialmente en las polémicas; de todos modos, comparada con la sublime urbanidad de la musa socrática, la ironía retórica es lo que el esplendor de la más brillante oratoria era a la antigua tragedia de alto estilo [simplemente, muy inferior]. En este sentido, sólo la poesía puede elevarse a la altura de la filosofía, pues ésta no se basa, como la oratoria, en simples pasajes irónicos *(Stellen).* [La ironía se encuentra por todas partes, y no es sólo un pasaje específico.] Hay poemas, antiguos y modernos, que exhalan por todas partes y en cada detalle, el divino aliento de la ironía. Una verdadera bufonería trascendental vive en ellos. En su interior planea un estado de ánimo *[Stimmung]* que todo lo vigila y se levanta infinitamente por encima de todo lo limitado, incluso por encima del propio arte del poeta, de la virtud y del genio; y en su forma exterior planea el histriónico estilo de un típico bufón italiano[31].

Hay que decir que ese bufón ha dado muchos problemas a los críticos, y de eso es de lo que se está hablando. Porque lo que nosotros conseguimos en este pasaje (y por eso hemos invertido tanto tiempo en Fichte) es la total asimilación y comprensión del sistema fichteano con todas sus implicaciones. Obtenemos, con ello, un conciso resumen del sistema fichteano, donde la negatividad de ese yo es puesta de relieve —porque ella es la separación en relación con el todo, y también en relación con el yo y la propia obra del escritor, la distancia radical (la negación radical de él mismo) respecto a su propia obra. Este estado de ánimo particular *(Stimmung)* es lo que interiormente encontramos en la poesía. Lo que hallamos en su exterior, sin embargo, o en el significado actual, externo, es lo bufo. Lo bufo tiene aquí un significado muy específico, convincentemente identificado por los especialistas. Lo bufo, aquello a lo que Schlegel se refiere al hablar de la *commedia dell'arte,* es la interrupción de la ilusión narrativa, el aparte, el aparte para la audiencia, a través del que se rompe la ilusión de la ficción (lo que en alemán denominamos *aus der Rolle fallen,* el dejar de participar en el rol). Esta preocupación por la interrupción ha estado presente desde el principio —recordarán

---

[31] Behler y Stroc, pág. 126; K. A. 2:152.

que en lo primero que leímos Schlegel decía que teníamos que ser capaces de interrumpir una amigable conversación en todo momento, de forma libre, arbitraria.

El término técnico adecuado para esto en retórica, el término que Schlegel emplea, es "parábasis". La parábasis es la interrupción de un discurso en virtud de un desplazamiento en el registro retórico. Es lo que encontrarían en Sterne, precisamente la constante interrupción de la ilusión narrativa por medio de una intrusión, o lo que encontrarían en *Jacques le Fataliste,* que son en efecto los modelos de Schlegel. O lo que, un poco más adelante, encontrarían en Stendhal o, de modo muy extenso, y a ello se refiere específicamente Schlegel, en las obras de su amigo Tieck, donde la parábasis es usada constantemente. Hay otra palabra para designar este mecanismo, otra palabra que es igualmente válida en retórica: la palabra "anacoluto". El "anacoluto" se emplea más a menudo como algo referido a los modelos sintácticos de los tropos, o a las frases periódicas, donde la sintaxis de una frase que crea ciertas expectativas es súbitamente interrumpida y, en vez de encontrar lo que se espera según la sintaxis establecida, se encuentra algo completamente diferente, una ruptura en las expectativas sintácticas del modelo.

El mejor lugar al que se puede acudir para descubrir el anacoluto se encuentra en Marcel Proust, quien en el tercer volumen de la *Recherche,* en la sección titulada "La Prisonnière", discute las mentiras de Albertina. Recordarán que Albertina miente. Ella le dice a él cosas terribles, o por lo menos él imagina que ella le cuenta cosas terribles. Ella está siempre mintiendo, y él analiza la estructura de sus mentiras. Dice que empieza una frase en primera persona, de modo que lo que se espera es que lo que ella está diciendo —cosas espantosas— se refiera a ella misma. Pero por algún desvío en medio de la frase, sin tú saberlo, de repente, ella ya no está hablando de sí misma sino de otra persona. "Elle n'était pas, elle-même, le sujet de l'action", y afirma que lo hace por medio del desvío "que les rhétoriciens apellent anacoluthe"[32]. Es un pasaje llamativo, una profunda comprensión de la estructura del anacoluto: la alteración sintáctica que, del mismo modo

---

[32] En francés en el original; Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu,* París, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1954, vol. 3, pág. 153. Cfr. Paul de Man, *Allegories of Reading,* New Haven, Yale U. P., 1979, págs. 289-290 y 300-301, esp. notas 12 y 21.

que la parábasis, interrumpe la línea narrativa. De este modo, lo bufo es una parábasis o un anacoluto, una interrupción de la línea narrativa, del elaborado arabesco que Fichte había creado. Pero para Schlegel, la parábasis no es suficiente. La ironía no es sólo una interrupción; es (y ésta es la definición que él da de la ironía), nos dice, una "permanente parábasis"[33], parábasis no sólo en un punto sino en todos los puntos, que es la forma como él define la poesía: la ironía está por todas partes, la narrativa puede ser interrumpida por cualquier lugar. Los críticos han subrayado acertadamente que hay ahí una contradicción radical, porque una parábasis sólo puede suceder en un punto específico, y decir que existe una parábasis permanente es decir algo violentamente paradójico. Pero es que eso es lo que Schlegel tenía en mente. Deben imaginar que la parábasis es capaz de tener lugar constantemente. La interrupción puede suceder en todo momento, como, por ejemplo, en el capítulo de *Lucinda* con el que comencé y en el que el argumento filosófico se interrumpe brutalmente en todas las ocasiones cuando se advierte que tal argumento corresponde a algo completamente diferente, a un acontecimiento que nada tiene que ver con el argumento filosófico. La parábasis permanente interrumpe, altera, de forma profunda, el estado de ánimo (el *Stimmung)* interior, al igual que en dicho pasaje el estado de ánimo interior que está siendo descrito es completamente alterado por la forma exterior, que corresponde a la de lo bufo, a la de la parábasis, a la de la ruptura de la línea narrativa. Y sabemos que esta línea narrativa no es precisamente ninguna línea narrativa; es la estructura narrativa que resulta del sistema tropológico, tal y como es sistemáticamente descrito por Fichte. Así pues, si lo desean, podemos completar la definición de Schlegel: si Schlegel dijo que la ironía es una permanente parábasis, nosotros diríamos que la ironía es la permanente parábasis de la alegoría de los tropos (ésta es la definición que les prometí; también les dije que cuando la tuvieran no la entenderían mucho mejor, pero aquí está: la ironía es la permanente parábasis de la alegoría de los tropos). La alegoría de los tropos tiene su propia

---

[33] "Die ironie ist eine permanente Parekbase", "Zur Philosophie" (1797), Fragmento 668, en *Philosophische Lehjahre I* (1796-1806), Ernst Behler (ed.), en K. A., Padrebon, Viena, Múnich, Verlag Ferdinand Schöningh, 1963, vol. 18, pág. 85. Cfr. *Allegories of Reading*, pág. 300, nota 21 y "The Rhetoria of Temporality", págs. 219 y ss.

coherencia narrativa, su propia sistematicidad, y es tal coherencia, tal sistematicidad, lo que la ironía interrumpe, altera[34]. De este modo, se podría decir que cualquier teoría de la ironía es la ruptura, la necesaria ruptura, de cualquier teoría narrativa, y resulta irónico, como se suele decir, que la ironía aparezca siempre en relación con las teorías de la narrativa, cuando la ironía es precisamente la que constantemente hace imposible alcanzar una teoría de la narrativa que sea consistente. Ello no quiere decir que no debamos seguir trabajando en dicha teoría, pero debemos ser conscientes de que siempre resultará interrumpida, alterada, rota por la dimensión irónica que necesariamente contendrá.

Ahora bien ¿en qué elemento lingüístico se produce esa parábasis? ¿En qué elemento del texto tiene lugar la parábasis como tal?[35]. Déjenme aproximarme a esta cuestión de forma oblicua mediante una referencia a la teoría de Schlegel, aunque sea implícita, acerca de una lengua auténtica *(reelle Sprache)*. Esta cuestión aparece frecuentemente en las discusiones sobre Friedrich Schlegel. En ellas se reclama generalmente, en especial por parte de críticos estéticos como Strohschneider-Kohrs y otros, que Schlegel tenía la intuición de una lengua auténtica *(reelle Sprache)* y que la veía presente, por ejemplo en los mitos. Sin embargo, y a diferencia de Novalis (que es siempre presentado como ejemplo del poeta exitoso, del poeta que, comparado con Schlegel que no produjo nada excepto fragmentos, creó una verdadera obra), quien también vio en el mito la lengua auténtica, Schlegel de algún modo se desdijo de ello, no tuvo el poder, o la confianza, o el amor, para abandonarse él mismo al mito, lo abandonó. En cambio, se dice, Novalis pudo entregarse al mito, y fue por eso por lo que se convirtió en el gran poeta que todos conocemos, mientras que Schlegel sólo escribió *Lucinda*.

Schlegel trata la lengua auténtica en la "Rede über die Mythologie"[36], y lo hace en el pasaje donde discute la similitud entre la agudeza *(wit)*[37], característica de la poesía romántica (que para

---

[34] N1: "La ironía es la parábasis (permanente) de la alegoría —la inteligibilidad de la narración (representacional) interrumpida constantemente."

[35] N1: "(del anacoluto al juego del significante en las *Confesiones* de Rousseau)". Véase "Excuses *(Confessions)*", en *Allegories of Reading*, págs. 278-301.

[36] K. A. 2, págs. 311-322; cfr. Behler y Struc, "Talk on Mythology,", págs. 81-88.

[37] Naturalmente, Paul de Man se está refiriendo al *Witz* alemán, que es el término que emplea F. Schlegel. Lo traduzco como «agudeza», pero es necesario

él se encarna en la poesía de Cervantes y en la de Shakespeare. Y, en un cierto sentido, no en el romanticismo, sino en la imaginación literaria, donde la agudeza incluye a la vez la fantasía *[fancy]* de Coleridge y la imaginación), y la mitología. En la mitología, nos dice, "encuentro una gran similitud con la maravillosa agudeza de la poesía romántica". Analiza este particular rasgo distintivo de la poesía romántica que él dice que es como la mitología: la agudeza está presente en la mitología del mismo modo en que está presente en la poesía romántica. La describe a través de una serie de atributos, todos bien conocidos en la teoría del romanticismo y correspondientes a las ideas comunes sobre el romanticismo. Así, dice, es una "confusión artificialmente ordenada", "la seductora simetría de las contradicciones", la "maravillosa y perenne alternancia de entusiasmo e ironía". Vive, sigue diciendo, "incluso en la parte más pequeña del todo" y es toda ella una "forma indirecta de mitología". "La estructura de la agudeza y la de la mitología es la misma", dice. "El arabesco es la forma más antigua y original de la imaginación humana. Pero ambos [la agudeza y la mitología] no podrían existir sin algo primigenio y original (parece que se trata de la lengua original) que no puede ser imitado, que deja brillar la naturaleza original y la fuerza original *(Kraft)* a pesar de las transformaciones que sufre, y que permite", afirma, "con ingenua profundidad, el brillo de la luz (de este lenguaje original)". En la primera versión de este texto había escrito que lo que brilla como *Reelle Sprache* es "lo extraño *(das Sonderbare),* incluso lo absurdo *(das Widersinnige),* además de la sofisticada y todavía infantil ingenuidad *(geistreiche naivete)*". Y esta versión —lo extraño, lo absurdo y la sofisticada o sentimental ingenuidad en conjunto— se corresponde mucho con nuestra visión del romanticismo como alegre irracionalidad, como alegre fantasía. Cuando Schlegel reescribió este texto, eliminó esos términos *(Sonderbare, Widersinnige, geistreiche naivete),* y en su lugar puso otros tres. Lo que la *Reelle Sprache* permite alum-

---

advertir que ese término abarca muchos más sentidos, como por ejemplo, juego de palabras o la facultad de inventar una combinación de elementos heterogéneos. Me permito, en este punto, hacer una referencia a Manuel Asensi, *La teoría fragmentaria del círculo de Iena: Friedrch Schlegel,* Valencia, Amós Belinchón, 1991, donde el lector encontrará en las páginas 55-59 una explicación de la problemática y el interés de dicho concepto. De todos modos, en las líneas que siguen Paul de Man hace un breve análisis *[N. del T.].*

brar, brillar, es "el error, la locura y la estupidez ingenua"[38]. Y entonces apunta: "éste es el origen de toda poesía, suspender las nociones y las leyes del pensamiento racional y reemplazarlos por una bella confusión de la fantasía en el caos original de la naturaleza humana (para la que mitología es el mejor nombre)".

Dicho caos no es lo que la interpretación tradicional de este pasaje ha considerado como bello e irracional pero simétrico a un tiempo. Es, según las propias palabras de Schlegel y avalado por el hecho de que se trata de una sustitución de lo que en principio había dicho, "error, locura y estupidez". La lengua auténtica es la lengua de la locura, la del error, la de la estupidez (Bouvard y Pécuchet, si se quiere —eso es la lengua auténtica, eso es lo que él realmente entiende por *reelle Sprache—).* Y es tal cosa porque esta lengua auténtica es una simple entidad semiótica, abierta a la radical arbitrariedad de cualquier sistema de signos y, como tal, capaz de circular, pero que como tal es, a la vez, poco fiable. En el ensayo "Über die Unverständlichkeit", lo explicita literalizando la metáfora del oro; la *reelle Sprache* como oro, lo que tiene realmente valor. Pero la *reelle Sprache* pasa a ser no tanto oro como dinero más bien (o más específicamente, como el dinero que no tenía en esa época para publicar la *Athenäum)* —simplemente, es una circulación fuera de control, no como la naturaleza sino como el dinero, que es pura circulación, la pura circulación del juego del significante, y que como saben es la fuente del error, la locura, la estupidez, y de todos los otros demonios. Tienen que pensar en este dinero en los términos del dinero de *La Peau de chagrin* de Balzac, del deterioro de la *usure,* de la usura.

Y nos estamos refiriendo al libre juego del significante: "Über die Unverständlichkeit" está lleno de juegos de palabras, juegos de palabras etimológicos a la manera de Nietzche, en los que una gran cantidad de ellos se basa en juegos sobre *stehen* y *verstehen, stellen* y *verstellen, verrüken* (insanidad), etc. Schlegel cita a Goethe: "die Worte verstehen sich selbst oft besser, als diejenigen, von denen sie gebraucht werden", "las palabras se comprenden mejor entre ellas que por quienes hacen uso de ellas"[39]. Las palabras tienen una forma de decir cosas que no coincide en absoluto con lo que queremos que digan. Estás escribiendo un

---

[38] K. A. 2, pág. 319, núm. 4.
[39] K. A. 2, pág. 364.

argumento filosófico espléndido y coherente, pero he aquí que lo que estás verdaderamente describiendo es un contacto sexual. O le estás escribiendo a alguien una excelente alabanza y sin saberlo, precisamente porque las palabras tienen su propio modo de hacer las cosas, lo que estás verdaderamente diciendo es un puro insulto y una obscenidad. Hay ahí una máquina, una máquina textual, una determinación implacable y una total arbitrariedad, *unbedingter Willkür* afirma[40], que habita las palabras en el nivel del juego del significante, que echa a perder cualquier consistencia narrativa, y que arruina los modelos reflexivo y dialéctico, que forman, como se sabe, la base de cualquier narración. No hay narración sin reflexión, ni narrativa sin dialéctica, y lo que la ironía interrumpe (de acuerdo con Friedrich Schlegel) es precisamente esa dialéctica y esa reflexividad, los tropos. Lo reflexivo y lo dialéctico son el sistema tropológico, el sistema fichteano, y eso es lo que la ironía arruina.

No sorprende, por tanto, que la crítica más distinguida de la que Schlegel se ha beneficiado haya mantenido siempre lo opuesto, especialmente en su intento de protegerlo de la sospecha de frivolidad. Los mejores críticos que han escrito sobre Schlegel, que han reconocido su importancia, han querido protegerlo de la acusación, generalmente lanzada contra él, de frivolidad. Pero en el mismo proceso de defensa tienen que recuperar las categorías del yo, de la historia y de la dialéctica, que son precisamente las categorías que en Schlegel quedan interrumpidas de forma radical.

Por ofrecer dos ejemplos —y con ellos llegaré al final de esta conferencia—: Peter Szondi, que ha escrito muy inteligentemente sobre Schlegel, discutiendo la estructura reflexiva, dice lo siguiente: "en Tieck, la parte (la parte teatral, el rol) habla de sí misma como rol (reflexivamente). Ésta ha penetrado en la determinación dramática de su propia existencia y al hacer esto no lo reduce; al contrario, alcanza un nuevo poder. [...]. La comedia de las obras de Tieck se debe al placer de la reflexión: es la distancia que gana la reflexión en relación con su propia estructura que es apreciada por medio de la risa"[41]. Tenemos aquí la *Aufhebung*

---

[40] *Liceo*, fragmento 42, K. A., pág. 151.

[41] Peter Szondi, "Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien", 1954, reimpreso en *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1978, vol. 2, págs. 11-31. De Man [afirma el editor]

estética de la ironía a través de la noción de distancia. Esto podría ser dicho, en efecto, de lo cómico, y en un cierto sentido Szondi no está discutiendo la ironía sino confundiéndo las dos cosas (lo cómico y la ironía). De hecho, está pensando más bien en Jean Paul y ofreciendo una teoría de lo cómico. La ironía no es la comedia, y la teoría de la ironía no es una teoría de la comedia. Sus palabras podrían aplicarse a la teoría de la comedia, pero esto es precisamente lo que no es la teoría de la ironía. Ésta es interrupción, des-ilusión.

Benjamin, en *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*[42], siguiendo hasta cierto punto a Lukács, aprecia mucho mejor el impacto de la parábasis. Advierte completamente el poder destructivo, el poder negativo de la parábasis. Ve que "la ironización de la forma consiste en una destrucción deliberada de la forma"[43]; no en una recuperación estética sino, al contrario, en una destrucción radical, completa de la forma, que denomina "el acto crítico", el cual arruina la forma mediante el análisis y destruye la forma mediante la desmitificación. Benjamin describe el acto crítico como tal en un notable pasaje: "lejos de representar una subjetiva veleidad del autor, esta destrucción de la forma es la tarea de la instancia objetiva en el arte (el momento) de la crítica. [...] Esta clase de ironía (que se origina en la relación de la obra particular con el proyecto indefinido) no tiene nada que ver con el subjetivismo o el juego, sino con la aproximación de la obra particular y limitada al absoluto, con su completa objetivación al precio de su destrucción"[44]. En el momento en que todo parece perdido, cuando la obra está totalmente arruinada, ésta se recupera, porque la destrucción radical es un momento en la dialéctica contemplada como una dialéctica histórica en progresión hacia el absoluto, según un esquema hegeliano. Benjamin comenta, y

---

cita el ensayo de Szondi a partir de su reimpresión en Hans-Egon Hass y Gustav-Adolf Mohrlüder, *Ironie als literarisches Phänomen*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1973, págs. 149-162 y págs. 159 y 161. Hay versión inglesa en trad. de Harvey Mendelsohn, "Friedrich Schlegel and Romantic Irony, with Some Remarkes on Tieck's Comedies", en Peter Szondi, *On Textual Understanding and Other Essais*, University of Minnesota Press, págs. 57-73 y págs. 71-73. De Man cita a partir del mismo ensayo en "The Rhetoric of Temporality", págs. 219-220.

[42] Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Werkausgabe*, vol. 1, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980.

[43] Pág. 84.

[44] Pág. 85.

emplea aquí ese lenguaje hegeliano (muy claro, muy conmovedor, muy efectivo): "la ironización de la forma de representación es como la tempestad que levanta *(aufheben)* la cortina del orden trascendental y del arte, y lo revela en lo que él es, tanto en ese orden como en la existencia inmediata de la obra"[45]. "La ironía formal (...) representa el intento paradójico de construir el edificio mediante una de-construcción del mismo *(am Gebilde noch durch Ab-bruch zu bauen),* y de este modo demostrar la relación de la obra con la idea dentro de la obra misma"[46]. La idea es el proyecto infinito (como vimos a propósito de Fichte), el absoluto infinito hacia el que la obra progresa. La ironía es la negación radical que, sin embargo, revela como tal, mediante la ruina de la obra, el absoluto hacia el que la obra progresa.

Kierkegaard interpreta la ironía del mismo modo (el de Benjamin es un pasaje muy kierkegaardiano...). También él asume la evaluación de un cierto momento irónico en la historia para su lugar en la historia. La ironía socrática es una ironía válida porque Sócrates, como san Juan, anuncia la llegada de Cristo, y como tal viene en el momento adecuado. En cambio, Friedrich Schlegel, o los ironistas contemporáneos suyos, no llegaron en el momento adecuado. La única razón para descartarlos se debe a que ellos estuvieron fuera del orden del movimiento histórico de la historia, que para Kierkegaard sigue siendo la instancia final a la que hay que recurrir para juzgar. Por consiguiente, la ironía es algo secundario en relación con el sistema histórico.

A esto y a la afirmación de Szondi sólo opondré una cita de Schlegel. En "Über die Unverständlichkeit," Schlegel dice lo siguiente: "¿Pero es la incomprensibilidad algo tan demoníaco y rechazable? Me parece que el bienestar de las familias y de las naciones está basado en ella, al menos si no estoy equivocado acerca de las naciones y los sistemas, acerca de las obras de arte de la humanidad, a menudo tan ingeniosas que uno no puede admirar bastante la sabiduría de sus inventores. Una porción increíblemente pequeña (de incomprensibilidad) basta para comprender que ésta está preservada por una inquebrantable confianza y pureza, y que ninguna inteligencia inquieta se atreve a acercarse a su sagrada frontera. Sí, incluso la más preciosa posesión

[45] Pág. 86.
[46] Pág. 87

de la humanidad, la satisfacción interna, queda suspendida, como todos sabemos, en algún momento. Ésta debe permanecer en lo oscuro si se desea que todo el edificio permanezca erecto y estable [Éste es el edificio que, de acuerdo con Benjamin, construimos a través de su desmantelamiento]; perdería inmediatamente su estabilidad si este poder fuera a ser disuelto por medio de la comprensibilidad. Verdaderamente, te quedarías completamente horrorizado si tus demandas fueran respondidas y todo el mundo llegara a ser de súbito totalmente serio, comprensible. ¿Acaso no está todo este mundo infinito hecho de incomprensibilidad, de caos, por medio de la comprensión? *(Und ist sie selbst diese unendliche Welt, nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet?)*"[47].

Esto suena muy simpático, pero deberían recordar que el caos es error, locura y estupidez bajo todas sus formas. Cualquier esperanza que uno pueda tener acerca de que la de-construcción podría "construir" es eliminada por este pasaje, que es un pasaje muy estrictamente pre-nietzcheano, el cual anuncia "Über Wahrheit und Lühe". Cualquier intento de construir, es decir, de narrar, sobre no importa qué avanzado nivel, es eliminado, interrumpido, alterado, por un pasaje como éste. Como resultado de ello, se hace también muy difícil concebir una historiografía, un sistema de la historia, que esté protegido de la ironía. Todos los intérpretes de Friedrich Schlegel lo han advertido, y es por esa razón que todos ellos, incluyendo a Kierkegaard, tienen que invocar la historia como hipóstasis para defenderse contra la ironía. La ironía y la historia parecen estar ligadas entre sí. Éste sería el tópico al que esto conduciría, pero ello sólo podrá ser abordado cuando las complejidades de lo que podríamos llamar retórica performativa hayan sido dominadas de modo más completo.

Muchas gracias.

---

[47] K. A. 2, pág. 370; cfr. Firchow, pág. 268. El editor indica aquí que De Man cita este texto a partir de la colección Hass and Mohrlüder, págs. 295-303 y págs. 300-301.

Respuesta a Raymond Geuss*

Las tenues relaciones entre las disciplinas de la filosofía y la teoría literaria se han visto últimamente reforzadas por un acontecimiento que, al menos en este país y durante los últimos cincuenta años, es algo inusual. Los teóricos literarios nunca han prescindido de un buen número de lecturas y referencias filosóficas, pero esto no significa que siempre haya existido un compromiso activo entre estos dos campos académicos institucionalizados. Por otro lado, los estudiantes de filosofía pueden legítima y fácilmente prescindir de la investigación crítica de los teóricos literarios, pasada o presente: es ciertamente más importante para un teórico literario leer a Wittgenstein que para un filósofo leer a I. A. Richards, o a Kenneth Burke. Pero la situación ha cambiado un poco. Diversos miembros de la profesión filosófica han participado de forma destacada en conferencias literarias, incluyendo los encuentros anuales de la Modern Languague Association y, por su parte, algunos teóricos literarios han estado en persona, o bien representados por sus escritos, en reuniones organizadas por filósofos. Sería desde luego una exageración hablar de un diálogo activo y enérgico entre ellos; no obstante, los síntomas de un

* Tanto el ensayo de Raymond Geuss "Respuesta a Paul de Man" (i. e., a "Signo y Símbolo en la Estética de Hegel") como el de De Man "Respuesta a Raymond Geuss" aparecieron en *Critical Inquiry* 10:2 (diciembre de 1983). Todas las referencias a la "Respuesta" de Geuss pertenecen a este número de la revista. Todas las notas son de De Man.

interés renovado son perceptibles en ambas partes. Puesto que ambos campos comparten muchos problemas, tanto técnicos como sustanciales, tal tendencia sólo puede ser beneficiosa. No sólo evitaría repeticiones sino que también renovaría el acercamiento a cuestiones recurrentes mediante el *shock* de perspectivas poco corrientes, quizá incluso incongruentes.

Desde el limitado punto de vista del teórico literario, el intercambio ofrece al menos una ventaja inmediata: el beneficio de una lectura realmente detenida y atenta. Los intercambios dentro de los límites de la institución literaria no carecen de animación pero tienden a seguir siendo personales, moralizadores e ideológicos de un modo que no conduce exactamente a la precisión. La mayor parte de las polémicas recientes dirigidas contra la teoría literaria no guarda ningún tipo de relación con los textos que afirman atacar. Los lectores filosóficos, más acostumbrados a los rigores del argumento, son menos propensos a adoptar un tono *ad hominem:* tienen un sentido más riguroso de los matices y especificidades de los textos discursivos. Por supuesto, no tienen el monopolio de las sutilezas de la lectura atenta, y es sólo en un primer nivel de aproximación en el que pueden de este modo establecerse al margen de sus colegas en los departamentos de literatura. El verdadero problema empieza un poco más adelante, en el intento de establecer una diferencia (si ésta existe) entre una lectura atenta "filosófica" y una lectura atenta "literaria" de un texto. Está claro, por ejemplo, que la mayor parte de las objeciones que Raymond Geuss hace a mi texto "Signo y símbolo en la *Estética* de Hegel" tienen que ver con el modo de leer los escritos filosóficos anterior a la sustancia que dicha lectura revela. En las observaciones que siguen, trataré de tener presente este aspecto pragmático del encuentro.

La postura de Geuss, a lo largo de su comentario, es proteger la lectura canónica en relación con lo que Hegel pensaba y proclamaba de las lecturas que se permiten a sí mismas, por el tipo de razón que sea, desnaturalizar el canon. Dicha actitud, me apresuro a añadir, no es sólo legítima sino admirable: cuando es seguida —como sucede aquí— con genuina autoridad, no es en absoluto reductora. No hay ningún mérito en desbaratar una interpretación canónica simplemente por el hecho de destruir algo que puede haber sido construido con sumo cuidado. Esto es aún más cierto en el caso de un filósofo verdaderamente sistemático, consistente y auto-crítico, que ciertamente no se habría tomado a

la ligera epítetos tales como "vacilante" o "ambiguo" aplicados a sus escritos. El comentarista debería insistir, mientras fuera posible, en la lectura canónica y empezar a desviarse de ésta sólo cuando encontrara dificultades que las afirmaciones metodológicas y sustanciales del sistema ya no son capaces de superar. La cuestión de si dicho punto se alcanza o no debería permanecer abierta como parte de una investigación crítica aún en curso. Pero sería ingenuo creer que dicha investigación debería evitarse, incluso por el mejor de los motivos. La necesidad de revisar el canon surge de las resistencias encontradas en el propio texto (concebido extensamente) y no de las preconcepciones importadas de cualquier otro lugar.

Mis dudas en torno a una lectura no problemática de la *Estética* de Hegel y en torno a la aceptación sin más ni más de los principales pronunciamientos de éste sobre el arte, no parten de una convicción previamente establecida acerca de la naturaleza de lo estético, del lenguaje simbólico o de cualquier otro concepto clave. Ni tampoco parten, como Geuss sugiere, de una lealtad a las nociones de interpretación de Nietzsche. Parten de una dificultad, de una duda recurrente en la *recepción* de la *Estética*, una dificultad quizá más aguda en el caso de este texto particular de Hegel que en cualquier otro. La *Estética* siempre fue, y todavía sigue siendo, el punto crucial de la interpretación de Hegel. Lo era para Kierkegaard, quien extendió la problemática en la dirección de la religión, y para Marx, quien hizo lo propio en la dirección de la filosofía de la ley. La misma configuración se repite en nuestros días en la importancia decisiva otorgada a la *Estética* en los dos principales intentos del siglo XX por reinterpretar a Hegel: en Heidegger y en Adorno (cuyo punto de partida fue Kierkegaard)[1]. Por razones obvias de economía, sólo podría aludir a este complejo asunto refiriéndome no a un filósofo sino a un historiador literario, Peter Szondi. La sensibilidad poética de Szondi sitúa, como por instinto, la cuestión de lo estético en su lugar adecuado, en el área del lenguaje simbólico.

Es en este mismo punto, en la naturaleza simbólica del lenguaje y el arte, donde la defensa canónica de Geuss aparece por

---

[1] Véase Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, vol. 2: *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*, y *Drei Studien zu Hegel* (1970).

primera vez abierta al reproche de literalismo. El término "simbólico" aparece profusamente en la *Estética,* aunque no siempre se utiliza en el mismo sentido. En la parte 2 del tratado, la historia del arte se divide, como es bien sabido, en tres partes: el arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico. "Simbólico" funciona aquí como un término histórico en un sistema de periodización. Geuss está totalmente en lo cierto cuando dice que la forma del arte simbólico que Hegel asocia con India y Persia es sólo preartística y preparatoria para el periodo culminante del arte que Hegel, siguiendo a Winckelmann y a Schiller, sitúa en el clasicismo helénico. Como tal, el arte "clásico" no es un arte "simbólico". Hegel dice lo mismo, si bien con más calificaciones que Geuss: "Se desprende que un estilo clásico *[Darstellungsweise]* ya no puede en *esencia* ser *simbólico* en el sentido más preciso del término, aunque algunos ingredientes simbólicos permanecen presentes de forma intermitente en él"[2]. Este "sentido más preciso del término" es el sentido histórico, el único que Geuss reconoce. Pero, en la misma sección de la *Estetica,* Hegel glosa también "simbólico" en términos puramente lingüísticos, estableciendo una distinción entre signo y símbolo (ver *Ästh. II,* pág. 327). Esta diferenciación pertenece a todos los lenguajes en general sin tener en cuenta el periodo o la nacionalidad. Explica, entre otras cosas, el hecho de que Hegel extienda su discusión de las formas del arte simbólico más allá del arte primitivo en el presente, mientras en el caso del arte clásico el final se sitúa en su lugar cronológico, en la sátira romana[3]. El término "simbólico" funciona por tanto en un registro lingüístico y también en un registro histórico. Ambos terrenos no están desconectados, pero en cada uno de ellos prevalecen propiedades diferentes. Desde la perspectiva lingüística, por ejemplo, no puede decirse que el arte clásico no es simbólico. Por el contrario, es la más elevada realización

---

[2] G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, vol. 14: *Vorlesungen über die Ästhetik II,* pág. 20; todas las referencias posteriores a este volumen, abreviado *Ästh. II,* al vol. 13 *(Vorlesungen über die Ästhetik I),* abreviado *Ästh. I,* y a los vols. 8 y 10 *(Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I y III),* abreviado *Enz. I* o *III,* serán incluidas entre paréntesis en el texto; las traducciones son mías.

[3] En la última sección de las formas del arte simbólico, titulada "El simbolismo consciente de la forma de arte comparativa", Hegel trata con géneros modernos tales como la alegoría, la fábula, el enigma, la parábola, etc., todos ellos notoriamente post-clásicos (véase *Ästh I,* págs. 486-546).

posible del lenguaje simbólico, el momento dialéctico verdaderamente hegeliano en el que lo simbólico se realiza a sí mismo en su propia superación, ya que Hegel siempre considera lo simbólico como una proximidad creciente entre signo y significado, proximidad que, por principios de semejanza, analogía, filiación, interpenetración, etc., estrecha el vínculo entre ambos hasta el punto definitivo de identidad. Esta identidad alcanza su clímax *(Vollendung)* en el arte clásico, aunque no sin sus costes de negación, sacrificio y restricción que no nos interesan aquí ahora. El arte clásico, lejos de ser no-simbólico, es el momento en el que la función semiótica del lenguaje que es, en principio, arbitraria y está separada del significado, se transforma completamente en una función simbólica.

La cita que afirma el compromiso explícito de Hegel con un concepto simbólico del arte está por tanto totalmente desprovista de ambigüedad. Las complicaciones posteriores sólo tienen sentido junto al origen de esta afirmación categórica: "En el caso del *arte,* no podemos considerar, en el símbolo, la *arbitrariedad* entre significado y significación [Gleichgültigkeit *von Bedeutung und Bezeichnung derselben],* puesto que el arte mismo consiste precisamente en la conexión, la afinidad y la concreta interpenetración del significado y la forma" *(Ästh. I,* pág. 395). De hecho, no puedo entender cómo Geuss puede negar (ver pág. 381, n. 3) que esta frase tiene que ver con la distinción entre signo y símbolo cuando, de hecho, aparece en el contexto de una discusión sobre esta misma distinción; la terminología *(Symbol and Zeichen)* en la frase inmediatamente anterior, así como los ejemplos (banderas nacionales) y las inferencias analíticas, están todos ellos muy próximos a la sección de la *Encidopedia* (párrafo 458) en la que la diferenciación entre signo y símbolo se elabora con mayor detalle. El peso de la traducción en esta frase no recae, como Geuss mantiene, en el antecedente de *derselben,* sino en el término en bastardilla *Gleichgültigkeit* ("indiferencia", en el sentido de no tener cuidado de o no estar relacionado con algo o alguien). *Derselben* se refiere simplemente a *Bedeutung* y distingue entre la sustancia del significado *(Bedeutung)* y el modo de significación a través del cual se llega al significado *(Bezeichnung derselben).* En el caso del signo, como Hegel acaba de citar, el signo y el significado no comparten una propiedad común y están por tanto alejados (son "indiferentes", *gleichgültig)* el uno del otro. En cambio, en el caso del símbolo y el arte sucede lo contrario, y el alejamiento se ha con-

vertido en una estrecha afinidad *(Verwandtschaft)*. La frase dice exactamente lo que quiere decir: el signo estético es simbólico. Se trata de *la* frase canónica de la *Estética* de Hegel, y cualquier intento de hacerla decir otra cosa distinta es falso o, como sospecho que sucede aquí, dice lo mismo pero en términos menos precisos.

La referencia a la discusión del signo y el símbolo en el párrafo 458 de la *Enciclopedia* nos conduce al otro desacuerdo importante entre Geuss y yo, a saber, su opinión según la cual "la filosofía del espíritu subjetivo no parece un lugar prometedor para iniciar [una discusión sobre la *Estética]*" (pág. 381). La inclinación canónica de su lectura se extiende aquí hasta mi propio texto y lo esquematiza volviéndolo irreconocible. No es cierto, por ejemplo, que en mi ensayo, "signo" y "símbolo" mantengan una constante "relación recíproca de oposición" (pág. 375). Esto se refiere presumiblemente a mi declaración de que "la relación entre signo y símbolo... es una relación de eliminación mútua". La "eliminación" es al mismo tiempo mayor y menor que la "oposición", y todo el argumento puede considerarse como un modo de explicar el cambio que conduce desde una "dicotomía" entre signo y símbolo hasta la metáfora de la "eliminación". Llegados al punto de la exposición en el que discuto la distinción que hace Hegel entre signo y símbolo, el énfasis no se sitúa en la arbitrariedad del signo (que podría posiblemente, aunque no necesariamente, situarse en oposición polar a la *motivación* del símbolo), sino en el poder activo que permite que el intelecto se apropie de las propiedades del mundo exterior para sus propios fines. A través de esta actividad (Hegel se refiere a *Tätigkeit der Intelligenz [Enz. III*, párrafo 458, pág. 270]) el intelecto se convierte en el sujeto que somete el objeto natural a su autoridad. El interés de Hegel en el signo está completamente basada en la semejanza entre el intelecto como sujeto parlante y pensante y el signo como el producto de este mismo intelecto. Hay una conexión directa entre las consideraciones de Hegel en torno al signo, en el párrafo 458 de la *Enciclopedia,* y su afirmación, en este mismo libro, según la cual "la simple expresión del sujeto existente, como sujeto pensante, es yo" *(Enz. I*, párrafo 20, pág. 72). El tránsito desde la teoría del signo a la teoría del sujeto no tiene nada que ver con mi excesivo interés por la tradición romántica, o con mi forma de ser narcisista, o ("c'est la même chose") por estar demasiado influenciado por los franceses. En realidad, no tiene

nada que ver conmigo en absoluto, sino que corresponde a un movimiento inexorable y totalmente hegeliano del texto. El que este "sujeto pensante" no sea en absoluto subjetivo, en el sentido ordinario del texto, ni siquiera especular, al modo cartesiano, es algo que cualquier lector atento de Hegel sabe.

La misma línea directa se extiende desde la afirmación de que el sujeto pensante borra de alguna forma (el término en el lexicon de Hegel es *tilgen)* el mundo natural hasta el desacuerdo en torno al uso del verbo *meinen* en el párrafo 20. Geuss rebate mi interpretación de *meinen* argumentando que tiene, junto con otras más, la connotación de "opinión" en las frases: "Was ich nur *meine*, ist *mein"* y "so kann ich nicht sagen, was ich nur *meine" (Enz. I*, párrafo 20, pág. 74; ver Geuss, pág. 380). Por mi parte, debo acusarle de oír mal el alemán cuando interpreta *meinen* sólo como *vouloir dire* (o, como en el título de Stanley Cavell, *¿podemos* querer decir lo que decimos?), es decir, como intención significante, como "pretend[iendo] referirse a algún objeto individual particular" (pág. 380). El término "nur" en "was ich nur meine", que yo de ningún modo ignoro (y puse en una ocasión entre paréntesis —aunque por razones totalmente diferentes a las que se me atribuyen—), es precisamente lo que confirma el uso vernáculo normal de "eine Meinung haben". *Meinung,* u "opinión," es, desde un punto de vista epistemológico *("nur* Meinung"), inferior a *Wissen,* por ejemplo, al igual que la *doxa* es "inferior" a la *episteme.* El artículo posesivo, indispensable cuando se habla de la opinión, desaparece cuando se habla de la verdad; decimos *"meine* Meinung" pero "die Wahrheit". Que la cuestión de la opinión tenga que surgir en este punto parte del hecho de que Hegel ha definido también el "pensar" —al igual que el signo— como una "apropiación," como un "hacer mío". El juego de palabras de *meinen* como un "hacer mío" alrededor del cual Hegel sigue girando, también al principio de la *Fenomenología,* es por tanto completamente legítimo. Pero ello subyace a lo que ha resultado ser un punto de resistencia siempre presente en el sistema hegeliano: si la verdad es la apropiación en el pensamiento y, por tanto, en el lenguaje, del mundo por el yo, entonces la verdad, que por definición es lo absolutamente general, también contiene un elemento constitutivo de particularización que no es compatible con su universalidad. La cuestión siempre sale a la superficie, en Hegel, cuando el lenguaje hace lo propio, en los párrafos 20 y 458 de la *Enciclopedia,* en la sección sobre la evidencia sensorial

en la *Fenomenología,* en la *Ciencia de la lógica,* etc. La aporía se condensa de forma admirable en la frase que nombra la función doble de la palabra "yo" como el término más general y a la vez como el término más particular: "Wenn ich sage: 'Ich', *meine* ich mich *als diesen* alle anderen Ausschließenden: aber was ich sage, Ich, ist eben jeder" (*Enz. I*, párrafo 20, pág. 74). Geuss, al restringir su interpretación de *meinen* a la cuestión de la conceptualización (que se deriva de lo que se está diciendo pero que no llega tan lejos), se separa innecesariamente de todo un grupo de problemas (la función deíctica del lenguaje, la estructura proléptica del pensamiento, la distinción entre conocimiento como *erkennen* y *wissen,* etc.), que recorren todos ellos, al igual que el proverbial *roter Faden,* el corpus de las obras de Hegel. Y especialmente se separa de la posibilidad de vincular la epistemología de Hegel y, por extensión, su lógica a una teoría del lenguaje en gran parte implícita, tema que concede su importancia a las secciones de la *Estética* donde este vínculo se establece de forma más directa.

Esta misma timidez, que está fuera de lugar, desvirtúa la discusión en torno al término "idea" en la definición que da Hegel de "lo bello" como "la manifestación sensorial de la idea" (página 378). Según Geuss, "'la idea' según el sentido técnico de Hegel, como término de la metafísica, no juega ningún papel" en la consideración de las facultades de la mente (pág. 379). En consecuencia, puede reprocharme el haber confundido, en la definición de Hegel de "lo bello", el sentido metafísico de la idea con el de la psicología de la representación *(Vorstellung)*[4]. De hecho, al

---

[4] No puedo estar de acuerdo con Raymond Geuss cuando afirma que interpreto la idea como interiorización por analogía con los románticos ingleses (véanse págs. 378-379). Llegados al punto del trabajo referido al romanticismo inglés, no ofrezco una interpretación de "la apariencia sensible de la idea" que "asimila Hegel a Wordsworth y a los románticos ingleses" (págs. 379, 378). El pasaje, en cambio, va dirigido de forma polémica contra la interpretación del romanticismo como interiorización, tan prominente en autores como M. H. Abrams, Geoffrey Hartman, Harold Bloom, etc. El tema se sigue de forma más detallada en "Hegel on the Sublime". Lo que se discute en estas secciones no es la definición de "belleza" de Hegel, sino lo que se denomina "la ideología del símbolo" como estrategia defensiva dirigida contra las implicaciones de la teoría estética de Hegel. Mi propia interpretación de "la apariencia sensible de la idea" se ofrece de la forma más concisa posible cuando se dice que "podría... traducirse más acertadamente por la frase: lo bello es simbólico".

vincular esta definición con la cuestión del lenguaje, nos dirigimos a la sección de la *Enciclopedia* que tiene que ver con lo que se denomina, en la tradición del siglo XVIII, psicología: el estudio de las facultades de la conciencia, incluyendo la facultad de la representación. Es bajo el encabezamiento general de "psicología", en la subdivisión "ß" ("Die Vorstellung") de la subdivisión "a" ("Der theoretische Geist") donde se sitúa la discusión del signo y el símbolo. Estamos al menos dos pasos alejados del Espíritu absoluto, donde la discusión del Arte como idea debería presumiblemente tener lugar. Pero la idea, que es el fundamento metafísico de su propia actividad como espíritu (Geist), está omnipresente a lo largo de y en todas las etapas del sistema. Cuando Hegel habla —en el nivel del espíritu subjetivo— de percibir, imaginar, representar y pensar, esto sucede siempre desde la perspectiva, por así decirlo, de la idea. La percepción, la representación, o el pensamiento es siempre percepción, representación o pensamiento *de la idea* y no sólo del mundo natural o empírico. Esto es precisamente lo que separa a Hegel de sus predecesores del siglo XVIII. Al discutir el lenguaje, que es agente de la representación, se está discutiendo la idea. Esto es aún más obvio cuando lo que se discute es lo estético no sólo como idea sino como su manifestación sensible.

De aquí, también, la transición a lo que es reconocidamente la afirmación más vacilante y menos desarrollada del artículo de Geuss: el vínculo entre el lenguaje (como inscripción) y lo estético (como manifestación sensible), a través de la mediación de la memorización *(Gedächtnis).* La percepción, la imaginación, la representación, la recolección son todas ellas *manifestaciones* de la idea, pero ninguna de ellas, sin embargo, implica necesariamente su manifestación *sensible.* Sólo la memorización (como opuesta a la recolección, *Gedächtnis* como opuesta a *Erinnerung),* en la medida que implica anotación e inscripción, es necesariamente una manifestación sensible y fenomenológica; de aquí el vínculo con el lenguaje escrito y con la temporalidad particular que hace del arte la actividad más proléptica y más retrospectiva al mismo tiempo. De nuevo, al reducir la "condición de pasado" del arte a una observación meramente descriptiva e histórica que diferencia el arte clásico del moderno, el literalismo de Geuss pierde contacto con la dinámica generalizadora de la dialéctica.

Lo que siempre está en juego, en cada una de la áreas de desacuerdo, es una acusación, en el mejor de los casos, de leer en

exceso o, más frecuentemente, de una mala lectura al malinterpretar o falsificar la sintaxis alemana: "incluso cuando no es incorrecta, la interpretación es forzada, porque no reproduce fielmente lo que Hegel dice". Es cierto, y éste es el punto más delicado, que Hegel no dice en ningún lugar ni con las mismas palabras que lo estético se estructura como una inscripción lingüística en una memorización. También es cierto que no habla exactamente de una paradoja amenazadora en el núcleo de su sistema contra la que su pensamiento tiene que desplegar una defensa en cuyo servicio lo estético, entre otras actividades, está siendo movilizado. No se puede esperar que nadie sea *tan* cándido con respecto a sus incertidumbres: Hegel apenas podría declarar abiertamente algo como esto y ser todavía Hegel. Lo que se sugiere con una interpretación como la que yo propongo es que las dificultades y discontinuidades (más que las "vacilaciones", que es el término que Geuss utiliza y no yo) aparecen incluso en un texto tan difícil y magistral como la *Estética.* Estas dificultades han dejado su huella o han modelado incluso la historia de la interpretación de Hegel hasta la actualidad. No pueden resolverse mediante el sistema canónico explícitamente establecido por el propio Hegel, esto es, mediante la dialéctica. Es por esta razón que tales dificultades han sido siempre utilizadas como punto de entrada en la revisión crítica de lo dialéctico como tal. Para poder dar cuenta de ellas, es indispensable escuchar no sólo lo que Hegel afirma de forma abierta, oficial, literal y canónica, sino también lo que se está diciendo oblicua, figural e implícitamente (aunque no por ello menos insistentemente) en partes menos sobresalientes del corpus. Dicha interpretación no es en absoluto intencionada; tiene sus propios imperativos, quizá más exigentes que los de la canonización. Si se desea llamarla literaria más que filosófica, sería el último en objetar algo al respecto —la teoría literaria puede usar todos los cumplidos que pueda conseguir en estos días. Que los términos "literario" y "filosófico" no se correspondan, pues, con "miembros de un departamento de literatura" y con "miembros de un departamento de filosofía" se desprende muy claramente de las virtudes del propio texto de Geuss. Puesto que mi tema aquí ha sido Hegel y no Geuss, no he tenido la oportunidad de enfatizar tales virtudes. Creo, entre otras cosas, en la energía defensiva que se manifiesta en el rechazo de reconocer cualquier cosa, en el *acharnement* de su crítica. Esta reacción prueba de forma concluyente que Geuss

ha oído, en mi ensayo, dudas que van más allá de mi declaración canónica de su existencia y que su interpretación es por tanto "literaria" en el mejor sentido. ¿Por qué si no debería haberme obligado a repetir una vez más, con peor intolerancia, lo que, en mi opinión, debería estar fuera de toda duda y controversia?

Este volumen representa, quizá, el replanteamiento más provocativo, serio e importante sobre la "ideología" desde la publicación de los ensayos de Althusser en los años 60 y 70. Este libro ofrece la fuente definitiva del pensamiento de Paul de Man sobre filosofía, política e historia. El núcleo de *La ideología estética* es una rigurosa investigación de las relaciones entre la retórica, la epistemología y la estética, a la vez que presenta nociones radicales de materialidad. De Man lee a Kant y a Hegel con una combinación de rigor filosófico, peso interpretativo, atrevimiento especulativo y humor irónico, para llegar en última instancia hasta el corazón de la estética filosófica.

0112051

Colección TEOREMA
serie mayor

ACCESO ABIERTO

ISBN 84-376-1600-X